Князь Андрей Волконский. Партитура жизни

От первого лица - 1

Елена Дубинец

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Князь Андрей Волконский – уникальный музыкант-философ, композитор, знаток и исполнитель старинной музыки, основоположник советского музыкального авангарда, создатель ансамбля старинной музыки «Мадригал». В доперестроечной Москве существовал его культ, и для профессионалов он был невидимый Бог. У него была бурная и насыщенная жизнь. Он эмигрировал из России в 1968 году, после вторжения советских войск в Чехословакию, и возвращаться никогда не хотел.

Эта книга была записана в последние месяцы жизни князя Андрея в его доме в Экс-ан-Провансе на юге Франции. В ней проступает незаурядная личность: эрудированный, всезнающий, остроумный собеседник и одновременно бескомпромиссный и безжалостный критикан; глубокий мыслитель, восторженный и обиженный; феноменально одаренный в искусстве и до педантичности занудный в быту; готовый отдать последнее друзьям и их знакомым и разгромить тех, кто ему не близок.

- Елена Александровна Дубинец
  - Об этой книге
    -
    - Об Андрее Михайловиче Волконском
    - Говорит Волконский
  - Глава 1
    - Князь
    - Русский в изгнании
    - Знакомство с музыкой
    - Отношения с религией
    - Возвращение
    - Консерватория и после
    - Старинная музыка – из чувства протеста
    - Запись «Хорошо темперированного клавира»
    - Вне России, с Россией в сердце
  - Глава 2
    -
    - Период первый
    - Период второй
    - Период третий
  - Глава 3
    - Взгляды на музыку
    - О нотной записи и формообразовании
    - О меценатстве, стиле и чувстве

        - Музыка и социальная жизнь
        - Что такое красота и есть ли прогресс в искусстве
    - Глава 4
        -
        - Музыка до гильотины
        - Зарубежные композиторы
        - Российские композиторы
    - Заключение
    - Именной указатель
        - А
        - Б
        - В
        - Г
        - Д
        - Е
        - Ж
        - З
        - И
        - Й
        - К
        - Л
        - М
        - Н
        - О
        - П
        - Р
        - С
        - Т
        - У
        - Ф
        - Х
        - Ц
        - Ч
        - Ш
        - Щ
        - Э
        - Ю
        - Я
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5

- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49

- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61

Елена Александровна Дубинец
Князь Андрей Волконский. Партитура жизни

Данная книга возникла при участии Ивана Соколова, сыгравшего ключевую роль в переговорах с Андреем Михайловичем Волконским и выступившего в роли вдохновителя, главного консультанта и организатора поездки к А. М. Волконскому.

Елена Дубинец и Иван Соколов выражают безмерную благодарность Ивану Великанову, Марине Рыцаревой, Антону Батагову, Александру Френкелю и Сергею Дубинцу за содействие в работе над книгой.

Об этой книге

Со слов Волконского

Эта книга возникла на основе бесед с князем Андреем Михайловичем Волконским в его доме в Эксан-Провансе на юге Франции, проведенных Иваном Соколовым и мной за полтора месяца до кончины князя 16 сентября 2008 года. Книга фактически написана со слов Волконского, с минимальной редактурой ради сохранения особенностей его речи, а также с минимальными комментариями. Русский язык Волконского был богат и красочен, однако в нем присутствовали специфические устойчивые синтаксические конструкции[1], которые я не пыталась во что бы то ни стало переделать.

В течение полутора месяцев после нашей встречи я расшифровывала огромное количество записей, сделанных в доме Волконского, живя в его мире и вновь – теперь заочно – общаясь с ним. Мы созванивались, договаривались о новой встрече под Рождество 2008 года, чтобы выверить получившийся текст. Однако через день после того, как мои расшифровки были завершены (о чем я немедленно сообщила Волконскому по телефону), Андрей Михайлович скончался. Как если бы, передав свои мысли последующим поколениям, счел, что теперь ему можно оставить этот мир.

Узнала я о его кончине лишь несколько дней спустя, во время гастролей с моим ансамблем «Камерные исполнители Сиэтла» по Прибалтике, в любимой Волконским Риге. «Какое горе! Ушла эпоха! – думала я. И: – Боже, как повезло, что мы успели…» Действительно, слова и мысли Волконского остались зафиксированными в наших записях и текстах. Его наследие – композиторское и исполнительское – теперь пополнилось заметками ученого, мыслителя, музыканта.

Личность и творчество Андрея Волконского вызывали интерес любителей музыки с момента исполнения его самых первых сочинений. Все ранние рецензии на концерты с его музыкой были по преимуществу отрицательными, за исключением одной – отклика Марины Сабининой на первое исполнение Фортепианного квинтета[2]. Это четырехчастное юношеское сочинение не могло не захватить энергичной свежестью и в то же время отточенностью пера и удивительными структурными и звуковыми находками. Однако, вопреки

высказанным в рецензии позитивным соображениям, за Волконским довольно быстро закрепилась репутация хулиганистого подростка, чьи сочинения вскоре перестали исполнять и чью личность в Советском Союзе попытались предать забвению. В результате этого Волконский навсегда остался легендой, поклонение которой до сих пор наблюдается у всех вступающих на музыкальное поприще молодых российских композиторов и музыковедов.

Волконскому не удалось завоевать устойчивую известность на Западе, хотя его деятельности 1960-х годов были посвящены страницы в выдающемся труде Бориса Шварца, ставшем первым западным исследованием советской музыки[3]. Вскоре после возвращения на Запад Волконский дал несколько интервью, из которых можно было судить о его настроениях в тот период[4], однако серьезный интерес к его творчеству там так и не укрепился, и его сочинения всегда исполнялись весьма нерегулярно.

В послеперестроечные десятилетия, когда возобновились связи стран бывшего Советского Союза с Западом, музыка Волконского вновь начала звучать в России, и к его персоне возник значительный интерес. Одним из первых провозвестников стало интервью с близким другом Волконского, поэтом Геннадием Айги, в «Российской музыкальной газете»[5]. В 1994 году Волконского в его квартире в Экс-ан-Провансе на юге Франции посетили музыковед Юрий Николаевич Холопов и его ученица, студентка Московской консерватории Оксана Дроздова. Результатом этой поездки стали первые – и до сих пор остающиеся наиболее важными – русскоязычные труды о композиторе, восстанавливающие хронологию его жизни и творчества и анализирующие его сочинения[6]. В зарубежном музыковедении беспрецедентными источниками достоверной информации о Волконском являются работы американского музыковеда Питера Шмелца[7], в которых также даются блестящие обзоры музыкальной ситуации в Советском Союзе периода оттепели и детальные анализы наиболее важных сочинений Волконского. А сам Андрей Михайлович в 2003 году опубликовал в издательстве «Композитор» брошюру «Основы темперации».

В последние годы начали один за другим появляться публикации-воспоминания о Волконском тех, кто его знал в период жизни композитора в России. Воспоминания как дружеские и позитивные[8], так и наполненные не всегда обоснованным критицизмом[9]. В ряду воспоминаний выделяется книга Марка Пекарского[10], близко дружившего с Волконским и

многократно посещавшего его во Франции.

Сам Волконский подобными публикациями гордился, но в разговоре с нами нередко напоминал, что в них встречаются ошибки, и стремился как можно подробнее рассказать о том, что накопилось в его памяти за 75 лет бурной жизни. Сейчас, после кончины Андрея Михайловича, наверняка будут опубликованы мемуары тех, кто его знал и любил. Однако только та книга, которую вы держите в руках, запечатлела его собственные мысли[11].

В ней, как сквозь волшебную призму, постепенно проступает незаурядная личность нашего героя: чрезвычайно эрудированного и по-детски восторженного в одних случаях, рассуждающего односторонне и недружелюбно – в других. Мы не хотели во что бы то ни стало превратить нашего героя в незапятнанный идеал. Волконский предстает на последующих страницах таким, каким он был: блистательным, всезнающим, остроумным собеседником и одновременно бескомпромиссным и безжалостным критиканом; глубоким мыслителем и душевным другом; восторженным и обиженным; феноменально одаренным в искусстве и до педантичности занудным в быту; готовым отдать последнее друзьям и их знакомым и разгромить тех, кто ему неблизок.

Волконский искренне и наивно верил в то, что его рассказы о старинной музыке представляют собой чрезвычайную ценность, в особенности для российского музыкознания. Оторванный в силу состояния здоровья не только от России, но и от музыкальной науки, он недооценивал тот прорыв в изучении старинной музыки, который был совершен ее исследователями в последние десятилетия, в том числе и в России. Считал, что должен оставить после себя именно эти тексты – его «воспоминания» о музыке того периода, который его больше всего интересовал в последние годы жизни. Воспоминания, основанные в первую очередь на глубинном знании этой музыки, а также на знакомстве с отдельными источниками научной литературы о ней. Именно записывать «диктовку» Волконского о старинной музыке был приглашен в мае 2008 года студент Московской консерватории Иван Великанов (которому мы чрезвычайно признательны за помощь и поддержку, а также за предоставленные расшифровки записанных им «диктовок»), и продолжить его работу спустя несколько месяцев должны были мы.

Однако в первые же часы нашей встречи в июле 2008 года стало ясно, что, какими бы своеобразными и неординарными ни были воззрения Волконского на музыку до Монтеверди (а именно на этом периоде он собирался сосредоточить свои рассказы), едва ли не все из того, о чем он говорил, уже хорошо известно в

России. Мы поняли, что наибольшую ценность составили бы его рассказы о самом себе и об искусстве своего времени. К счастью, нам удалось постепенно разговорить Андрея Михайловича, и предполагавшаяся книга о старинной музыке превратилась в книгу о музыке в целом: она стала портретом выдающегося композитора и исполнителя на фоне важных явлений мировой музыкальной культуры. В этой книге мы предлагаем вниманию читателя не только «диктовку» Волконского о старинной музыке, но также его мысли о своем времени, друзьях, любимых и нелюбимых композиторах и исполнителях, о путешествиях и кулинарии, о советской власти, о культуре и искусстве и о многих других важных для князя Андрея Михайловича Волконского темах.

Рассказ Волконского не был последовательным, поэтому для того, чтобы сделать повествование связным, пришлось собирать его из записанных в разные дни кусочков. Делая это, я старалась выстроить стройную картину музыкального мира, находившуюся в голове композитора. Собранный материал был разделен на несколько крупных разделов: биография, комментарии о собственном творчестве, мысли о культуре и эстетике искусства, наконец, «диктовка» о старинной музыке и эскизные портреты зарубежных и русских композиторов других периодов.

Наивысшей похвалой моей работе стали слова одного из близких друзей Волконского, сказавшего по прочтении рукописи: «Слышу голос Андрея». Значит, задуманное удалось: донести до читателя то, о чем говорил Андрей Михайлович, не приукрашивая его мысли редакторским пером. А послушать голос Волконского можно на веб-сайте openspace.ru[12], где к сорока дням кончины Андрея Михайловича были опубликованы небольшая подборка материалов из этой книги и звуковой фрагмент записи наших с ним бесед.

Своей основной задачей я ставила сохранение духа Волконского, а роли Роберта Крафта всячески пыталась избежать. Следующая и, возможно, куда более важная задача – познакомить мировую музыкальную общественность с музыкой Волконского, которая почти вся опубликована зарубежными издательствами, но звучит пока нечасто.

Волконский стал основоположником советского музыкального авангарда. Он был первым во всем – в изучении новейшей зарубежной музыки, в сотрудничестве с художниками-нонконформистами, в создании серийной музыки, в исполнении старинной музыки, в экспериментах с настройкой инструментов. Он создал немного сочинений, но едва ли не каждое из них стало событием в культурной жизни страны и многие годы являлось

отправной точкой для творчества молодых композиторов, независимо от того, были ли они последователями Волконского или противопоставляли себя ему.

Волконский не любил, когда его называли авангардистом. Он понимал, что его роль заключалась главным образом в прорубании окна в Европу, через которое в Советский Союз постепенно просочились дотоле неведомые в нем явления. Его собственные серийные сочинения отражали эти явления, идя в русле, хотя и не в авангарде мировых музыкальных процессов. Действительно, в 60-е годы XX века – полвека спустя после открытий Шёнберга – называть серийные сочинения авангардными на Западе никто не стал бы. Там в это время царили Булез, Штокхаузен, Кейдж, Фелдман, Ксенакис, либо создавая новые техники на основе додекафонии, либо отвергая ее и обращаясь к другим – алеаторическим, стохастическим, электронным, минималистским – процессам. Однако именно проникновение в Советский Союз серийного мышления, привнесенного туда Андреем Волконским, стало началом конца музыкальной «холодной войны», приведшим в результате еще через полвека к полной глобализации композиторских процессов на планете.

Авангард, как известно, был воздвигнут на монументе неприятия романтизма и субъективизма. Волконский сумел распознать не один, а несколько путей противопоставления себя нелюбимому им романтизму. Помимо додекафонии, позволившей привести в порядок музыкальное мышление – а именно «порядок» Волконский и считал основой целесообразного устройства мира и искусства, – он занялся исполнением и пропагандой старинной, добаховской музыки, ни разу не обратившись к ее стилизации в своих сочинениях. Если додекафония (почти всегда неточная) позволила Волконскому выразить себя через расчеты и строгие конструктивные законы, сочетающиеся с сильным личностным музыкально-языковым компонентом, то старинная музыка привела его к творческой интерпретации объективного начала, лежащего в ее основе.

Изумляет при этом следующее. Сохранившиеся авторские записи произведений Волконского (Фортепианный квинтет, Альтовая соната, «Игра втроем», «Мугам», «Сюита зеркал», «Жалобы Щазы») отчетливо демонстрируют, что, исполняя свои сочинения, композитор хотел наполнить их сочными красками и задушевной поэтичностью, казалось бы плохо сочетающимися со строгой и сухой композиторской техникой. А когда слушаешь исполнение Волконским сочинений Фрескобальди, Сигизмондо д'Индии или его главную звукозапись – оба тома «Хорошо

темперированного клавира» Баха, – поражаешься прежде всего железной силе воли и при этом невероятной экспрессивной силе высказывания, основанной на доскональном понимании формы и мотивной работы, нежели на броских выразительных эффектах (на клавесине многие из типичных исполнительских приемов невозможны). Игра Волконского захватывает и очаровывает. После его Баха трудно слушать какого-либо иного Баха – без Волконского он начинает казаться бесцветным и безрадостным. Поразительный эффект.

В те редкие дни, когда Андрей Михайлович отпускал нас после многочасовой работы («Вы ведь приехали меня слушать, а не гулять») на концерт знаменитого фестиваля в Экс-ан-Провансе или на экскурсию в Марсель, в разговорах без Волконского мы с Ваней Соколовым пытались понять, почему же такой исключительно талантливый музыкант не нашел себе дорогу в «большую» музыку на Западе и так и остался мало кому, кроме русских, известным композитором, в зрелости почти переставшим сочинять. Почему Волконский не создал в эмиграции значительных сочинений? Вот одно из возможных объяснений.

Предельно честный и бескомпромиссный, он не захотел адаптироваться к изменявшемуся музыкальному времени. Он говорил, что все композиторы его поколения прошли через осознание кризиса авангарда. Однако все, кроме него, нашли свою дорогу: Валентин Сильвестров пришел к китчу и стилизации романтизма, Арво Пярт обратился к минимализму, Альфред Шнитке – к полистилистике, Эдисон Денисов продолжил работать в области сериализма. Волконский не принял ни одного из этих путей. Изменить точной технике он не мог, поскольку не признавал субъективизма; продолжать ее развивать не хотел, поскольку чувствовал тупиковость такого пути, а найти ей равнозначную замену или компенсацию ему не удалось. Не случайно едва ли не каждое сочинение его зарубежного периода написано в новой манере или в новом стиле: он углубленно и целеустремленно искал. Но нашел себя главным образом в исполнительстве – и в изучении старинной музыки. Весьма достойный выход из кризиса, не так ли?

Елена Дубинец

Об Андрее Михайловиче Волконском

16 сентября 2008 года в Экс-ан-Провансе (Франция) скончался русский композитор, князь Андрей Михайлович Волконский.

Он был не только композитором. Он был дирижером, клавесинистом, пианистом, музыкальным мыслителем, философом. Он был Музыкантом с большой буквы, Музыкантом от Бога. Во всем, что он делал, чувствовались интенсивнейшие, напряженнейшие, неистовые поиски Истины. Его ярчайшая индивидуальность проявлялась и в исполнении старинной музыки ансамблем «Мадригал», им основанным и руководимым, и в огненной трактовке «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, записанного им на клавесине, и в его острых и проницательных суждениях о музыке. Чтобы осознать его роль в развитии русской музыки второй половины XX века, нужно вспомнить его биографию, такую же уникальную, как и он сам.

Родился Андрей Волконский в 1933 году в Женеве, в семье русских эмигрантов. Музыкальная одаренность проявилась очень рано. К 1946 году, когда семья переехала в Париж, он уже являлся студентом консерватории. А в 1947 году его родители принимают решение вернуться на родину. Для мальчика это было вынужденным поступком. Всей семье было очень трудно, особенно в первые годы. Но родителей поддерживала «любовь к родному пепелищу». А у Андрея, которому было всего 14 лет, была «только» музыка – и его божественный дар. Он учился у Е. И. Месснера в Музыкальном училище при Московской консерватории, у Ю. А. Шапорина в самой консерватории.

Но весь этот стандартный набор – «родился», «учился» – совершенно не подходит к громадной фигуре музыканта-просветителя, композитора-новатора, мыслителя с аналитически острым, исследовательским умом, человека, влюбленного в музыку и в ее Красоту.

Андрей Волконский, приехав в СССР, выделялся из окружавшей его среды уже подростком. Не только внешне – говорил по-русски с акцентом, – но и внутренне он был как бы «не отсюда». Недаром стихотворение, которое посвятил ему его ближайший друг, великий, удивительный поэт Геннадий Айги (1934–2006), называется «Заморская птица». «Отсвет невидимый птичьего облика ранит в тревоге живущего друга» – так начинается это стихотворение, положенное на музыку Софией Губайдулиной.

Сразу же, с конца сороковых годов, Волконский становится

центром притяжения талантливых молодых музыкантов, поэтов, художников, не желающих плыть по «курсу», навязываемому им «свыше». Невероятная его образованность, начитанность, сверхинтеллигентность, честность, порядочность, верность привлекают к нему многих друзей. Буквально все или почти все композиторы его поколения или дружили с ним, или пользовались его советами и библиотекой, нотной и книжной. В то время он был как бы ручейком, который чудом просочился под «железный занавес» и водой которого насыщались все, кто искал новое в искусстве. Каждое его сочинение было сенсацией, новым шагом в русской (тогда – советской) музыке. Фортепианный квинтет, Альтовая соната, «Musica stricta» для фортепиано и, наконец, знаменитая «Сюита зеркал» на слова Гарсиа Лорки – все это было написано еще не достигшим тридцатилетия композитором. Писал он быстро, легко. Многие из своих сочинений, однако, не признавал удачными и либо уничтожал партитуру, либо просто игнорировал ее дальнейшую судьбу. В этом он походил на другого русского гения – Велимира Хлебникова, который, по словам Волконского, одно время был для него образцом для подражания.

Кроме композиции, Андрей Михайлович активно занимался исполнением старинной музыки на клавесине, а также организовал знаменитый ансамбль «Мадригал», который после его отъезда в 1973 году возглавила Лидия Анатольевна Давыдова. Сотни, если не тысячи, концертов по всему Советскому Союзу до сих пор в памяти благодарных любителей музыки. Эти концерты были глотком живительного воздуха, хотя звучала в них музыка, написанная за столетия до И. С. Баха. Они стали окном в новый репертуар, не звучавший ранее в России ни в залах, ни в записях. Возрождение старинной музыки, происходившее во всем мире, в России состоялось именно благодаря Волконскому.

В 60-е годы Волконский создает «Странствующий концерт», «Жалобы Щазы», другие первоклассные сочинения, на которых учились и учатся сейчас многие композиторы. Каждое его сочинение – это новый мир. Он не гнался за количеством опусов. «Пусть у меня будет мало сочинений, зато мне не будет за них стыдно», – говорил он. Мог многократно переписывать уже написанное, без конца оттачивая детали, ища нужную форму, интонацию, стилевую окраску.

В сорокалетнем возрасте Андрей Волконский возвращается на Запад. Сочинения, написанные им в 70-е и 80-е годы, еще больше, чем раньше, отличаются друг от друга по стилю, замыслу, концепции. Он с еще большим трудом заново созидает в каждом из них себя, свой взгляд на музыку, на искусство, на мир.

Одно такое сочинение (как, например, «Was noch lebt» для голоса и струнного трио на слова Й. Бобровского) поистине «томов премногих тяжелей», как сказал о книге стихов Ф. И. Тютчева А. А. Фет. Таких своеобразных решений проблемы взаимодействия солиста и оркестра, как в «Immobile» для фортепиано и камерного оркестра, музыка еще не знала.

Композитор ищет Истину с невероятной требовательностью к себе, со страшно высоким чувством ответственности к каждой написанной музыкальной мысли. Сочинения ему мало. Поиски Истины продолжаются в исполнительстве. «Это, наверно, самое значительное, что мне в жизни удалось сделать» – так сказал он о своей записи обоих томов «ХТК» И. С. Баха, в которой поражает экспрессивная страстность игры на клавесине, огонь вдохновения.

В последние годы «внешний» выход продукции – исполнительской и композиторской – сходит почти на нет. Но интенсивность духовной жизни, слушание музыки, постижение ее красоты, размышления о ней достигают, возможно, наивысшего момента.

В 90-е годы многие друзья Андрея Волконского звали его в Москву. Трудно сказать, почему он ни разу не навестил свою «вторую родину». Неизменным успехом пользовались юбилейные концерты его музыки в 1998, 2003, 2008 годах. Вокруг его имени существовал – и существует – некий ореол загадочности, легендарности.

Мне очень много рассказывал об А. М. Волконском мой профессор по композиции Н. Н. Сидельников. Потом – Л. А. Давыдова, с которой мы выступали в 90-е годы. В 1998 году мне представилась возможность, сопровождая музыковеда из Германии М. Куртца, посетить Андрея Михайловича в Экс-ан-Провансе. Несколько дней, проведенных в разговорах с ним (я выступал в роли переводчика), оставили большое впечатление, заставили о многом задуматься, помогли лучше узнать московскую жизнь 50-х и 60-х годов.

Гостеприимный, радушный хозяин принимал нас тогда, показывал город, угощал, рассказывал о себе – и раскрывалась сложная, драматичная судьба великого русского музыканта… Он прожил в России 25 лет – треть своей жизни – и за это время написал большую часть своих сочинений. Время это было для русской музыки одно из самых страшных (вспомним хотя бы «убивший музыку» 1948 год). Энергия сопротивления режиму, огромная любовь к Волконскому его слушателей – а ими являлась вся интеллигенция, все любители музыки в Москве, во всех крупных городах и России, и других республик тогдашнего СССР – давали ему силы прокладывать новые пути в искусстве. Да,

конечно, А. М. Волконский был только русским композитором, и никаким другим – ни швейцарским (по подданству), ни французским (по стране проживания). Он был русским, несмотря на то что внешне никак не выражал свою любовь к русской музыке. Он очень любил немецкую музыку, немецкую культуру, немецкий порядок. Любил Шёнберга, Цемлинского, Веберна, Берга.

Конечно, ему было очень трудно. Но именно в этой трудной ситуации появлялись его выдающиеся сочинения, так повлиявшие на всю русскую музыку второй половины XX века. На Западе он тоже написал много замечательной музыки. Но чувствовалось что-то «кризисное», возникали какие-то проблемы в его композиторском творчестве. Никогда я не написал бы так, если бы это не были его собственные слова о своих «западных» годах. Ему надо было написать «правильную», «истинную» музыку. Он мог бы быстро «накатать» любое количество музыки. Но один шаг к Истине, пусть и не выразившийся в «музыке», был для него важнее. Он предпочитал «правильно» молчать, чем «неправильно» сочинять.

После 1998 года мы изредка разговаривали по телефону. Почти всегда звонил я. В феврале 2008 года Андрей Михайлович сказал: «Хочу надиктовать книгу, но глупо говорить в одиночестве, одному диктофону». Когда я предложил присутствовать при его надиктовывании, он согласился. А поскольку я знал, что литературной обработкой мне будет заниматься трудно, то пригласил, заручившись согласием Волконского, музыковеда и музыкальную журналистку из Сиэтла Елену Дубинец. И опять Андрей Михайлович оказывал нам московское гостеприимство – с 20 по 30 июля 2008 года. Чувствовал он себя уже значительно хуже, чем десять лет назад. Передвигался в коляске. Но сохранял потрясающую память, свежесть ума, остроту суждений.

Эти десять дней были загружены работой до предела. Вставал Андрей Михайлович рано – в 5 или 6 часов. Около часа слушал музыку – Машо, Дюфаи, Окегема, Обрехта – своих любимых композиторов. Как-то он сказал нам: «Это для меня вместо утренней молитвы». А потом добавил: «Ну, не вместо…» На спинке кровати у него висели четки. Я вставал поздно – к завтраку выходил часов в девять-десять. А. М. «критически» приветствовал меня: «Добрый день», – подчеркивая слово «день». Он говорил в день часов по девять-десять. Хотел говорить только о Средневековье, но мы с Леной «наводили» его на менее любимый им XIX век, а о XX веке он часто начинал заговаривать сам. «Что вы меня спрашиваете о моих сочинениях? Мы делаем

книгу о Машо, а не обо мне», – несколько раз восклицал он. Но мы спрашивали. И в конце нашего пребывания в Экс-ан-Провансе стало ясно, что все «лакуны», «белые пятна» в истории музыкального мышления человечества оказались им заполнены.

Андрей Михайлович выполнил свое желание, высказанное им в телефонном разговоре. Он нарисовал свою картину музыкального мира. Под нашим нажимом он «нарисовал» и автопортрет. Как вписывается этот автопортрет в панораму развития музыки за почти два тысячелетия? Андрей Михайлович не успел сделать выводов. Он хотел назвать книгу «Уроки прошлого», а выводы должны будут сделать читатели. За день до внезапной кончины композитора Елена Дубинец закончила расшифровку записей бесед. Прочесть и отредактировать их Андрею Михайловичу уже было не суждено.

Каким же он был, этот уникальный, загадочный, великий музыкант с такой сложной, можно даже сказать трагической, судьбой? О нем будет написано и сейчас уже пишется много воспоминаний. Множество его близких друзей (а он был очень общительным человеком) знают его гораздо лучше, чем я. Скажу лишь несколько слов о том, каким я его увидел.

Закрытым. Очень вежливым, гостеприимным, приветливым, но как бы воздвигающим некую стену между собой и собеседником. Остроумным, элегантным, эффектным. Очень глубоким, но никого не пускающим в эти глубины. Они только иногда виднелись в его глазах, вдруг становившихся серьезными, пытливыми, пристально куда-то вглядывавшимися. Порой довольно жестким, трудным в общении. Бескомпромиссным. Беспощадно правдивым, без тени ретуши. Невероятно эрудированным, осведомленным во всех областях человеческой жизни. Очень интересным собеседником.

И вдруг – иногда – он становился мягким, ласковым, почти нежным. Так было, когда мы уезжали. Лена – в четыре утра, а я – в семь. Он поднялся (как признался сам, неожиданно для себя), чтобы проводить ее, тепло попрощался, выехал в предрассветном сумраке на балкон, чтобы помахать рукой, даже приподнялся в коляске (что уже было физически трудно для него), улыбался, долго смотрел вслед ушедшему такси.

Потом мы сидели на кухне, разговаривали. Я стал заваривать чай. «Чаек-с?» – спросил А. М., улыбаясь в усы, так по-московски, по-старинному, по-родному. Спросил, где я живу в Москве. «Сейчас – на Остоженке». И вдруг стал читать на память любимого им Хлебникова, из поэмы «Ладомир»:

Я вижу конские свободы

И равноправие коров,
Былиной снов сольются годы,
С глаз человека спал засов.
Кто знал – нет зарева умней,
Чем в синеве пожара конского,
Он приютил посла коней
В Остоженке, в особняке Волконского.

Потом, наведя в Москве справки, я узнал, что в доме № 53 по ул. Остоженка, где сейчас находится наркологический диспансер, раньше, до революции, жил кто-то из князей Волконских. А потом – в 20-е годы – там был Наркомпрос, Народный комиссариат просвещения. Великий русский гений, поэт-странник Велимир Хлебников воспевал «просвещение» России, ее народа («коней» и «коров») пожаром революции (это теперь мы знаем, к чему все это привело). А в 50-е и 60-е годы в Россию с Запада приехал князь А. М. Волконский. И просвещал Россию, играя музыку и ушедших столетий, и ультрасовременную, неся в народ языки музыки, на которых говорили в такие разные времена во многих, таких разных, странах…

Как все связано… Великий русский поэт через десятилетия подал руку великому русскому композитору, тоже страннику, тоже таинственной, загадочной фигуре в русском искусстве…

С благодарностью склоняемся перед светлой личностью ушедшего композитора, клавесиниста, дирижера, великого музыканта Андрея Михайловича Волконского и говорим ему: вечная память!

Иван Соколов

Говорит Волконский

Такое путешествие под конец жизни мне показалось очень важным. Это итог всего, что было до меня, и итог моей жизни тоже. Двойной итог. Это картина с птичьего полета от питекантропа до Булеза, и в этом океане барахтается Волконский.

Андрей Волконский

Стремление записывать свои мысли у меня возникло с того момента, когда я не смог больше играть. Последний мой концерт был уже больше пяти лет назад.

Я начал писать книгу о Машо, у меня даже сохранились ее наброски. Но мне было тяжело сидеть. К тому же иногда легче бывает говорить, чем писать. Иногда не знаешь, как построить фразу, а когда говоришь – не думаешь о грамматике и правилах. Потом мне купили диктофон, чтобы я мог наговаривать на пленку. Но это какая-то бессмыслица: сидеть на кухне и говорить в машину. Мне нужен собеседник, публика. Поэтому я и пригласил вас. Хочу успеть что-то сделать, пока жив. Я накопил какие-то знания, которые хочется передать. Знаю, что это нужно, это пригодится.

Давайте договоримся так: я не хочу рассказывать о своей биографии, мне это совершенно неинтересно. Давайте говорить о музыке. А то опять пойдут анекдоты о жизни. Книга не про это, она должна быть о музыке. Меня интересует музыка в целом и мои идеи о музыке, а не моя музыка. То, как я сочиняю, никого не касается. Мой рассказ исторический – тоже «табула раса»: мы где-то ошиблись, и надо как-то осмыслить весь путь, пройденный предыдущими поколениями. Только в этом смысле нужно говорить об истории, а не как о чем-то фатальном. Я предлагаю название «Уроки прошлого». Но не хочу, конечно, чтобы это был учебник.

Я говорю просто так, по памяти. Могу кое-что, конечно, и забыть. Но у меня сложилась общая картина. В датах особенно ошибок быть не может, но могут быть ошибки в фамилиях теоретиков или оговорки. Холопов и Петя Мещанинов заметили несколько ошибок в моей брошюре о темперации. Но оба они согласились, что это не имеет большого значения, поскольку

неправильными были только детали, а в основном все было правильно. Я ведь не смотрю в первоисточник или энциклопедию, так что мелкие ошибки неизбежны.

Стиль надо сохранить ближе к разговорному. Моя брошюра о темперации – казалось бы, такая техническая тема – и то весьма свободно написана. Я избегаю сухого научного тона. О самых сухих предметах надо рассказывать живым языком, иначе погибель. А вот про романтическую жизнь Берлиоза надо сухо говорить!

На иностранных языках эту книгу издавать не надо, меня вне России не знают.

Глава 1
«Эмигрант – это когда нельзя вернуться»

Я нигде не чувствую себя дома. Когда я уезжал из России, думал, что возвращаюсь домой. Но ведь Европа-то изменилась за это время, у меня о ней только детские воспоминания были. Тургенев про себя говорил: «Русский дворянин – гражданин мира». Я это вполне принимаю, меня это устраивает. Я – безродный космополит. Так называли евреев в 1947 году, но я тоже безродный космополит. Я из страны, которая называется «Культурия».

Андрей Волконский

Князь

Юрий Николаевич Холопов сказал, что у вас была реэмиграция…

Это не так. Меня ведь привезли в Советский Союз, а уехал я уже сам. Шутил, что я дважды эмигрант Советского Союза.

В вашей библиотеке стоит картина с родословной Волконских. А вы там есть?

Есть, только под другим именем. Тот человек, который ее делал, не знал, как меня зовут. Мои отец и мать там написаны правильно. Отец – Михаил Петрович, а мать – Кира Георгиевна. Мою мать звали Кира, это довольно редкое имя. Оно значит «госпожа» по-гречески. «Kyrie eleison» это ведь «Господи, помилуй»[13].

Когда ваши родители уехали из России?

В разное время. Мой отец был в Крыму, так что он уехал с остатками армии Врангеля. Оказался в 1920 году в Белграде. Отцу его семья запретила петь. Поскольку он был князь, он не имел права появляться на сцене, это считалось позором. Титулованному человеку нельзя было быть актером или певцом и выступать на сцене. Его заставили взять псевдоним – Верон. На одной из афиш псевдоним-то он поставил, а в скобках мелким шрифтом все-таки написано: «principe Volkonsky». Он даже пел в опере в городе Нови Сад, пел в Белграде и Любляне. Однажды ему аккомпанировал на рояле Кастельнуово-Тедеско.

Мать была маленькая, когда уехала. Моя бабушка с материнской стороны была в разводе[14]. Ее бывший муж был губернатором Казани, и его арестовали. А в нее много лет был влюблен некий швейцарец, который жил в Казани и работал в страховой компании. Он попросил ее руки, и она ради спасения детей вышла замуж и уехала в Швейцарию в 1924 году. Он их всех вывез. Маме было тринадцать лет. Тяжелый возраст. Она до конца жизни ненавидела все западное. Даже когда приезжала потом ко мне в гости, все ругала.

А бабушка выдержала все – революции, войны. Она скончалась в весьма преклонном возрасте, ей было почти девяносто. Когда ее нашли сидящей в кресле и неживой, она держала в руке стакан виски, в другой руке была незажженная сигарета, а на коленях у нее была раскрытая Библия.

Она не уезжала в Россию. Когда я вернулся на Запад, она меня не узнала, путала с каким-то двоюродным братом. Я понимаю почему. Она помнила мальчика-блондина, без усов.

Вы, наверное, можете многое рассказать о Волконских.

Конечно. Например, о том, что Гоголь жил у Зинаиды Волконской в Риме. Она по мужу Волконская, а урожденная Белосельская-Белозерская. У нее салон был в Москве. Пушкин и Мицкевич к ней ходили. Есть знаменитые гравюры этого салона. Она сама тоже занималась литературной деятельностью и музыкой, пела. Россини для нее много написал, включая «Семирамиду».

Потом она решила перейти в католичество, а по законам империи, если дворянин переходил в другую конфессию, он терял все привилегии. Поэтому она предварительно все продала и купила дворец в Риме и замечательную виллу, которая по сей день существует (там сейчас резиденция посла Великобритании). Через ее парк проходит акведук Нерона. Все у нее останавливались, и Гоголь там долго жил.

С кем из Волконских вы сейчас общаетесь?

Осталась только итальянская ветка, в том числе кузина (моя троюродная сестра), которая живет в Риме. Она еще к тому же внучка Столыпина. У моего деда было четыре брата, и от них пошло потомство[15].

Наша вотчина была в Тарусе. До того как мы стали Волконские, мы назывались Тарусские. Когда пришли татары, князь Тарусский построил на речке Волхонке, которая впадает в Оку, новую крепость, и его стали называть Волхонским. Потом одна буква поменялась.

Вы никогда не пытались добиться, чтобы вам вернули имущество?

Не дай бог. А что мне вернуть? Имение отца разрушили.

Но в Тарусе я бывал. Моя вторая жена была падчерицей Паустовского, у них дом был в Тарусе, он и по сей день существует. Там жили бывшие ссыльные. Это был 105-й километр, где им разрешали селиться. Там же жила Ариадна, дочь Цветаевой.

В Тарусе я застал Заболоцкого, он там жил, и один раз я его навестил. Я знал стихи Заболоцкого и немножко стеснялся, когда с ним встретился. Он оказался неинтересным собеседником – то ли отвык общаться с людьми, то ли боялся. Так что разговора у меня с ним не получилось. Чувствовалось, что это разбитый человек. Меня поразила его любовь к канцелярским товарам. Ему нравились резинки, у него было огромное количество карандашей, которые он все время точил, линейки, тетрадки. Заболоцкому нужно было на чем-то писать стихи, а в Тарусе он достал только книги для бухгалтеров, где все было разлиновано для бухгалтерии. Ему очень нравилось то, что называлось ужасным словом «канцбумтовары».

Моего папу поражали все эти сокращения так, как они могли поразить русского эмигранта. И он даже придумал чисто теоретическое сокращение для публичных домов, которых не было в Советском Союзе, – «главщупбаб».

Семейного наследства у вас нет?

Нет, кроме тех предметов, которые есть у меня в доме. Гравюра с видом Петербурга – это большая редкость, музейной ценности. Икон у нас никаких не было, кроме бумажных.

Ощущаете ли вы себя князем?

Я ничего не могу сделать – я остаюсь князем, но не в смысле самоощущения. Даже Николай I не смог отнять титул у моего прапрадеда, когда того сослали. Титул нельзя отнять.

Надо мной издевались, когда употребляли это слово. Я болезненно это переживал, но мне это в моем воспитании помогло.

Я учился в очень хорошей школе в Швейцарии, и директором там была умная и образованная женщина. Как-то я пропустил уроки и пошел гулять по лесу. Иду по тропинке и вдруг вижу: навстречу – она, и меня спрашивает: «Что ты тут делаешь?» Она знала, что я должен был быть на уроках. Я что-то соврал. Она на меня пристально посмотрела и сказала: «Вы лжете, князь!» Знаете, как на меня это подействовало? Очень подействовало. Она нарочно это сделала.

Часто ли вы общаетесь с сыном [16]?

С сыном мы видимся раз в год. Мой сын – рокер. Я думал, что это молодость, пройдет. Но это уже продолжается пятьдесят лет.

У Питера четверо детей. Я еще не прадед, хотя теоретически мог бы им быть. Дети по-русски не говорят, они совсем эстонцы. Я не имею к ним никаких родственных чувств, хотя формально они тоже князья Волконские. Когда сын разошелся с женой, она, кажется, поменяла детям фамилию.

В Эстонии я много раз бывал, даже в кафе все заказывал по-эстонски, и меня очень уважали за это. В Эстонии русских много, тридцать процентов. Они живут в своих районах и не соприкасаются с эстонцами. Я разговаривал об этом с моим другом президентом Эстонии Леннартом Мери. Он считал, что они рано или поздно эстонизируются, поскольку от них требуется знание эстонского языка.

Статью обо мне включили в эстонскую энциклопедию, я был очень тронут.

Русский в изгнании

Вы – русский?

Я считаю, что это довольно бессмысленный вопрос. Он уже вставал после постановления[17], и все время твердили, что надо писать русскую музыку. Я помню, что говорил, что нарочно писать русскую музыку не надо, она и так будет русской.

Музыка Денисова – русская? Когда мы слушали раннего Мансуряна, еще писавшего додекафонную музыку, Денисов воскликнул: «Это же армянская музыка!» Хотя ничего там армянского не было.

Может быть, моя музыка и русская, хотя я к этому никогда не стремился, за исключением двух очень ранних сочинений.

Вы росли преимущественно в русской среде?

Мои родители так хотели. Я ходил в швейцарскую школу и дружил с нормальными детьми. Для меня Россия была полная абстракция. Были у нас «Русские былины» с иллюстрациями Билибина, я знал про избушку на курьих ножках, но не более. Говорил с ошибками, склонения у меня не получались. Некоторые буквы не мог произносить – например, букву «л».

Родители очень хотели сделать из меня русского. Думаю, что, если бы они не уехали в Россию, ничего бы из этого не вышло. Постепенно я стал бы швейцарцем или французом и, очевидно, потерял бы язык со временем за ненадобностью. Трудно сказать, что со мной произошло бы. Это уже из области гадания.

Писать по-русски вы в семье выучились?

Детей собирали и отдавали какой-нибудь тетке, которая обучала русскому на частных занятиях. Мы собирались на квартире, четверо-пятеро детей.

А были такие родители, которые не хотели, чтобы их дети знали русский, потому что понимали, что уехали навсегда, и думали, что детям надо ассимилироваться и перестать сидеть на чемоданах. Я довольно много встречал таких русских, которые не знают ни одного слова по-русски. И это умышленно делалось родителями.

В какой школе вы учились?

Сначала я учился в государственной школе, а потом попал в частную. Там можно было получать швейцарский, французский или английский аттестат зрелости. Это была школа для работников Лиги Наций и потом ООН, но в принципе туда мог поступить каждый.

Меня приняли в Женеве в консерваторию[18], но там я

недолго проучился, поскольку был слишком маленький и мне больше хотелось играть в футбол.

Мне весьма повезло с первым учителем по музыке, и это оказалось чрезвычайно важным. Мне очень рано поставили руку. Моя первая учительница была молодая и чрезвычайно образованная женщина. Когда у меня начались успехи, моя мать захотела, чтобы я сделал большую пианистическую карьеру. И меня с разрешения властей забрали из школы и отдали моей учительнице музыки, и я год проходил все предметы у нее. Она мне все преподавала: и французскую литературу, и математику, и фортепиано. То есть, поскольку я был не в классе, у меня, как по старинке, был наставник.

Из-за этого я выиграл три года – одному учиться лучше, чем в группе. Потом меня вернули в общее образование, и, когда я сдавал экзамены, выяснилось, что я по знаниям перепрыгнул через три года. Меня не хотели принимать в колледж, поскольку я был для него маленький. Тогда мне пришлось пойти в частную школу. Там была экспериментальная педагогика: например, ученики должны были сами себе ставить оценки и потом показывать их учителю, который с ними соглашался или нет. Как правило, ученики не жульничали и ставили справедливые оценки. Это приучало их критически относиться к своей работе. Совсем неплохо как педагогический метод.

Там были предметы, которых не бывает в обычных учебных заведениях, – например, у нас были уроки театра, мы делали постановки. Очень большое внимание уделялось спорту, практиковались все виды спорта, включая фехтование и верховую езду. Даже бейсбол был. Было столярное дело. И там же директор напомнила мне о том, что я князь.

А вообще, школа – опасная вещь. Можно привить отвращение и к Пушкину. У меня так было с латинским языком. Я учился в швейцарской школе, там латынь была обязательна, и преподаватель был невероятный зануда. Я ему даже положил мертвую лягушку в карман пиджака. Ненависть и отвращение к этому языку, вызванные занудством, продолжались много лет, пока я не начал жить у одного слепого в Москве, который оказался латинистом. Он стал мне читать Горация и объяснять законы стихосложения. Там рифм нет, поэзия строится совершенно по другому принципу, но все очень красиво. И вот я вдруг открыл для себя латинский язык благодаря поэзии. Теперь, когда я занимаюсь старой музыкой, там все время попадаются латинские тексты…

И любовь тоже можно привить.

Да, только это реже бывает. Один учитель французской

литературы – это было уже в Париже – привил мне любовь к Шатобриану. Он сам его так любил, что сумел заразить меня.

В школе я учил не только латынь, но и греческий, их теперь не преподают – отменили, поскольку считают ненужными. В наши дни даже в лицее пишут с ошибками. Такого не было, когда я учился. Многое с тех пор изменилось.

Я попал в частную школу и ездил на трамвае, у меня был абонемент. Или на велосипеде. Я сам ходил в школу, никто меня не водил. Может, в ясли водили, но не в школу. Машин не было. Сейчас все отвозят – даже не отводят – детей в школу. Мол, детей нельзя отпускать одних, потому что они могут попасть под машину.

В Швейцарии моего детства не было воровства. Все было открыто, все оставляли на улице – например, велосипед. Мы выставляли пустой бидон, и приходил молочник с сенбернаром, который тащил тележку с молоком. Мы жили на самом нижнем этаже, и все продукты ставились на подоконник на ночь – масло, сыр. Холодильников тогда не было. Меня посылали на площадь за газетой, ее никто не продавал, и нужно было просто положить монету в копилку. Редко кто воровал, и тогда об этом узнавала вся страна.

Знакомство с музыкой

Вспоминая о моих первых музыкальных впечатлениях, надо сказать, что я находился в очень привилегированном положении. В тот момент, когда меня стали учить музыке, шла война. Поскольку Швейцария была нейтральной страной, в ней была масса первоклассных музыкантов-беженцев. Там жило много немецких исполнителей-антифашистов. Музыкальная жизнь в Швейцарии в это время была весьма бурная и необыкновенно высокого качества.

Я слышал цикл всех сонат Бетховена в исполнении Вильгельма Бакхауза. Это было одно из самых сильных музыкальных впечатлений моего детства – мне было тогда десять или одиннадцать лет. До этого, когда мне было семь лет, я слышал целиком «Тристана и Изольду» Вагнера в превосходнейшем немецком исполнении (это была сборная труппа). Я слышал Фуртвенглера. Такие впечатления наложили большой отпечаток на мою музыкальную судьбу. Может быть, именно они приучили меня особенно серьезно относиться к немецкой музыке.

Кажется, еще до моего рождения родители решили, что я буду музыкантом; это было предусмотрено. Очевидно, это произошло потому, что мой отец был певцом, поэтому он хотел, чтобы я тоже был музыкантом. Очень хорошо помню, что в раннем детстве, когда исполнялась какая-то музыка по радио, я пытался дирижировать. Когда в садах играли оркестры, я тоже дирижировал.

Меня рано отдали учиться музыке, примерно с пяти лет. Я получил очень жесткое воспитание как пианист.

Андрей Волконский[19]

Вы учились у пианиста Дину Липатти. Вам были знакомы его сочинения?

Знал только одно сочинение – «Симфонические танцы» для оркестра. О своих занятиях у него я пишу только для биографии. Он был очень плохой педагог, хотя хороший пианист.

Почему ваша семья перебралась во Францию?

В Женеве мой отец работал в югославском консульстве. Потом к власти пришел Тито. Надо было либо уходить, либо признать Тито. Он признал, потому что у него уже были

просоветские взгляды. Его повысили в должности и перевели в Париж, там он уже работал не в консульстве, а в посольстве. Мы ужасно боялись, поскольку вскоре после нашего переезда были порваны отношения Франции с Югославией и Тито стал считаться предателем и «кровавой собакой».

Я жил в Париже в последний год перед отъездом. Один год только, но он был бурный в смысле моего интеллектуального развития. Не музыкального, впрочем; у меня как раз был бунт, и я хотел бросить музыку. Но меня чисто формально заставляли заниматься музыкой и отдали в консерваторию[20]. Это была Русская консерватория, которая и сейчас существует. Организовал ее Владимир Иванович Поль, очень большой друг моего отца. Он даже написал «Колыбельную» на мое рождение, она у меня есть! Он не принимал никакую современную музыку. Музыка кончалась у него в 1906 году. Если и признавал кого-то из современников, то, может быть, только Метнера. Жена Поля, Анна Михайловна Ян-Рубан, пела с моим отцом в русском кабаре «Золотой петушок».

Отношения с религией

Вы крещеный?

Разумеется. Это происходило автоматически, на пятый или седьмой день, как положено. По-другому было немыслимо. Собственно говоря, это происходило в тот же срок, что и обрезание.

А в церковь вас не заставляли ходить?

Что значит «не заставляли»? Я прислуживал в церкви, был в алтаре, нес хоругви, у меня было облачение. Я прошел через серьезное религиозное воспитание. Мои родители были верующие, в особенности мать. Отец мой позволял себе иногда шутки. Церковь за границей была своеобразным клубом, землячеством. Русские эмигранты встречались именно там, а потом шли водку пить. И начинались разговоры: «Скоро большевики падут, и мы вернемся». Длилось это довольно долго. Надеялись всегда, потом перестали.

У меня был очень долгий атеистический период. Меня отучила от него советская власть. Она была настолько глупа в своей пропаганде, что невозможно было продолжать быть атеистом.

В Москве мы ходили в церковь на Пасху, и Советы это прощали. В магазинах даже куличи продавали, под названием «Весенний кекс», и пасху под названием «Творожная масса».

Но я не церковный человек. У меня всегда были очень трудные отношения со священниками, общаться с ними у меня не получается. По-моему, священник должен служить церкви. Священника часто приглашают на обед, специально выбирают тему для разговора. Ну, нельзя же все время говорить о церковных делах, поэтому за обедом ему положено шутить. Все становится искусственным, когда появляется священник, и, как правило, он об этом знает. С монахами лучше обстоит дело, это немножко другой мир.

Брат моего деда[21] сделал доклад на эту тему, когда происходили встречи с духовенством в 1904–1905 годах, – о том, какая пропасть существовала между духовенством и образованными людьми того времени, у которых были либеральные взгляды. Победоносцев разрешил провести эти встречи. Он хотел, чтобы произошла стыковка духовенства и интеллигенции, а то между ними было полное непонимание. Но ничего из этого не вышло. Правда, духовенство в царской России, как правило, было очень темное. Думаю, что оно и сейчас достаточно темное. Есть какие-то отдельные священники,

которые хорошо образованы, и все приличные люди ходят в их церкви. С другой стороны, некоторые думают, что это нехорошо: приход есть приход, и ты должен ходить туда, где живешь. А выбирать церковь и ездить туда за 15 километров, потому что там священник лучше, неправильно.

Когда вы причащались в последний раз?

Очень давно. Уже здесь, в Европе, в Швейцарии. В России я вообще не причащался. В церковь там не ходил, боялся, что «стукнут». Мне неприятно это было. Для меня духовенство пахло ГБ, мне казалось, что они доносят.

Как вы относитесь к принятию другой веры?

Менять конфессию не надо. Хочу заметить, что у меня очень хорошие отношения с католическим миром, у меня нет той звериной ненависти православных к католикам, с которой часто приходится сталкиваться и которая построена на абсолютном невежестве.

Может ли еврей стать христианином и наоборот? Принять иудаизм очень трудно. Они не любят чужих.

Во Франции многие переходят в ислам. Как правило, это женщины, которые выходят замуж за арабов и им некуда деваться, но я знаю и принявших ислам мужчин. Такой отказ от корней меня больше шокирует, чем, скажем, если человек становится буддистом. Буддизм безобидный.

Сейчас, может быть, произойдет раскол церкви в связи с тем, что двух епископов-гомосексуалистов поженили между собой и часть епископата это не признала. Будут две англиканские церкви, а может быть, те, кто отколются, примкнут к католичеству. Но это особый случай.

Следует ли ваш распорядок дня религиозным правилам?

Когда я жил в монастырях, иногда подолгу, я подчинялся их часам. Там будили. Проходят с трещоткой, чтобы будить всех на первую утреннюю службу. Начиналось все с песнопений, которые весь день продолжались во все монастырские часы с различными добавлениями в зависимости от времени суток.

Вы слушаете григорианское пение как музыку?

Нет, не совсем. Я часто слушаю его, когда просыпаюсь, чтобы начать день. Это пение можно слушать после молитвы или вместо нее. Оно не заменяет молитву, но слушать можно.

Вы утром молитвы читаете?

Сейчас нет.

У вас четки висят в комнате.

Я пользовался четками, первые четки я сам попросил. Сейчас у меня другой ритм жизни из-за состояния здоровья. Я сейчас очень физиологичен.

Возвращение

Как ваша семья относилась к России, живя за рубежом?

Во время войны появились две группы. Одни говорили, что надо поддержать немцев, поскольку они наконец-то свергнут этих ужасных большевиков, восстановят царя, и будет все как раньше. Некоторые даже пошли служить немцам (часто переводчиками), надели немецкую форму.

А другая группа говорила: все-таки это наша родина, надо ее защищать. Вдруг появились портреты Сталина. У нас была карта СССР, и я флажки переставлял по мере того, как двигался фронт. Появились советские военнопленные, которые оказались в плену в Германии. Им удалось устроить побег, и они переходили границу Швейцарии. Там их интернировали, но в хороших условиях. Мать ими занималась. Был создан комитет помощи соотечественникам.

Помню, я был маленьким и спросил маму, как будет по-русски «salaud» (что означает «сволочь» по-французски), и она ответила, что такого слова в русском языке нет. А тут появились военнопленные, и я в первый раз услышал матерщину. Я спросил у мамы, что эти слова означают, и она жутко возмутилась: «Где это ты слышал?» Она уже не могла сказать, что этих слов в русском языке не существует.

После войны вышел декрет Верховного Совета о том, что все лица, бывшие гражданами Российской империи и находящиеся за границей, при желании могут получить советский паспорт и вернуться на родину, где они будут хорошо приняты. Многие клюнули на это, в частности мои родители. У нас вдруг появились советские паспорта. А в Париже образовался Союз советских патриотов, который, конечно, существовал на гэбэшные деньги, ведь эмиграция была бедная. Позже эта организация стала называться Союз советских граждан. У них даже был свой особняк. Я потом задумался о том, зачем большевикам вся эта затея потребовалась. Думаю, они хотели уничтожить сам факт эмиграции или, во всяком случае, расколоть ее. Другой цели я не могу найти.

Эмиграция была во всем мире, даже в Индонезии были русские эмигранты. Во Франции их было много – от полумиллиона до восьмисот тысяч. Были очень гостеприимные страны – Чехословакия, Югославия. В Латинской Америке много из второй эмиграции – люди, которые пошли за немцами. Они не обязательно были полицаями. Скажем, работала девушка в столовой в Ростове-на-Дону. Столовую немецкая армия

реквизировала для офицеров вермахта. Что должна была делать эта девушка? Жить-то надо, и она продолжала работать в этой столовой. Потом она поняла, что если останется, то ей не поздоровится, и ушла с немцами. Таких случаев очень много. Люди боялись, что их расстреляют или посадят.

Эмигранты живут на Западе годами и до сих пор создают для себя гетто. Общаются только между собой и продолжают сидеть на кухне.

Когда ваши родители решили возвращаться, думали ли они, что им вернут их прошлые привилегии, или знали, что едут в совсем другую страну?

Они знали, что едут в Советский Союз, а не в Россию. Понимали. Отца это даже привлекало. У него были прогрессивные взгляды – то, что тогда считалось прогрессивными взглядами, – и какие-то идеи. У отца было больше идеологических мотивов, чем у матушки, у которой просто была ностальгия: она не могла жить здесь, ей все было противно.

Ваши родители надеялись, что быстро найдут работу? Им что-то обещали?

Им все обещали. Говорили: «Такие люди, как вы, нам очень нужны. Вы сможете жить где захотите». У моего отца там оставалась двоюродная сестра, они переписывались, но она боялась в письмах что-то говорить. Были всякие хитрости. Например, кто-то написал своим заграничным родственникам, которые собирались вернуться: «Мы вас ждем с нетерпением после свадьбы Машеньки». А Маше тогда было только три месяца. Таким образом намекали на ситуацию, и люди понимали, что ехать никуда нельзя. Но моя тетя Лизетт никак не давала нам понять – видимо, боялась или не догадывалась.

Бывали и другие случаи. Люди уезжали группами, по группе раз в несколько месяцев. Уезжающие договаривались с остающимися о коде: скажем, о какой-то невинной фразе, которая должна была что-то означать. Так люди иногда узнавали правду. Но до моих родителей такие сведения не дошли. Мы уезжали одними из первых, после нас еще многие уезжали. В любом случае, мои родители были настолько восторженно настроены, что им бы и в голову не пришло кого-то просить делиться впечатлениями. Когда им намекали на трудности, они говорили: «Это все неправда».

Стало ли для них разочарование существенным ударом или они были к этому готовы?

Нет, они совершенно не были готовы. Они упрямо заперлись в своем убеждении. Поняли: если признаются, что ошиблись, разрушится вся их жизнь и они не выдержат все, что им пришлось

испытать.

В первые годы был какой-то ужас. Они были вообще без работы, затем отец стал учителем в школе и преподавал английский язык. Потом, когда я смог их перетащить уже при Хрущеве в Москву, где-то в 1956 году, когда мне дали квартиру, он стал литературным переводчиком. Он очень хорошо владел многими языками, переводил хорватских, сербских и болгарских писателей. Он ведь жил в Югославии некоторое время.

Помните ли вы начало вашей жизни в России?

Я приехал в Россию незадолго до постановления 1948 года. В мои первые годы в России общая ситуация была скверная, не только музыкальная. Еще раньше было постановление о журнале «Звезда», Зощенко и Ахматовой[22]. Потом вскоре возникло «дело врачей», пошел «безродный космополитизм». Помню, что сказал Володе Блоку, что я его спрячу, если понадобится, и он был очень тронут. А то ведь действительно пахло жареным. Сталин планировал погромы. Ему было наплевать на то, что будут кричать за границей. Уже шла «холодная война», но он все равно мог себе позволить все что угодно.

После приезда мы торчали в пересыльном лагере, где власти разбирались, кто есть кто. Люди в этом лагере были всякие. Потом был короткий московский период, и потом мы попали в Тамбов. Меня, впрочем, оставили у тети в Москве, и я поступил в Мерзляковку[23].

Тамбов – это ведь была вотчина ваших родителей?

Совершенно верно, только не Тамбов, а имение в Тамбовской губернии. Она тогда имела другие границы, а теперь это имение находится уже в Саратовской области – это Благовещенский район. Деревня, куда Сталин нас запихнул, называлась Мучкап. Странное название – может быть, мордовское. Не звучит как славянское. Но мы туда не попали, обосновались в Тамбове.

Ваши родители диссидентствовали?

Они боялись. И за меня тоже. При Сталине я еще ходил голосовать, а при Хрущеве перестал, и моя мама говорила: «Зачем ты это делаешь, все равно ничего не изменишь, а у нас будут только одни неприятности». Вот это было типично. Она боялась все время, у нее образовался и остался на всю жизнь сталинский страх.

На ваших родителях как-то отразился ваш отъезд?

Мать осталась в Москве после моего отъезда.

Отец скончался задолго до этого, в 1961 году; он бы, конечно, мой отъезд не одобрил. Последнее слово, которое произнес мой папа перед тем, как перестал говорить, было «устрицы». Я был на Кавказе, когда он умер. Там со мной случилась странная история.

Мы ходили пешком по 40 километров в день, спали где придется. Однажды – это было в Карабахе – я вдруг проснулся ночью с криком «Папа!» и даже разбудил моего приятеля. Я записал этот случай в свой дневник. Когда вернулся, оказалось, что папа умер именно в этот момент.

Вы вели дневник?

Дневник был очень короткий и односложный. Он не сохранился. Он не был бы понятен для постороннего. Там просто записывались основные вещи: «Курицы на коровах. Интересные разговоры. Вкусные голубцы». Так я вспоминал о том, что происходило.

Консерватория и после

В 1950 году Андрей Волконский, Николай Сидельников, Родион Щедрин, Елизавета Туманян и я поступили в Московскую консерваторию… Самым ярким, как Вы догадываетесь, был, конечно, Андрей.

Александр Балтин[24]

Меня никто не направлял по пути сочинения музыки. Отдельные импровизации шлифовались и фиксировались на нотной бумаге. По-настоящему я стал заниматься композицией только с пятнадцати лет, уже в Москве. В этой области я считаю себя как бы самоучкой, потому что то образование, которое я получал в Московской консерватории, очень отдаленно можно назвать профессиональным.

Андрей Волконский[25]

Помню, меня вызвали на кафедру и спросили, зачем я поступил в консерваторию. Я ответил: «Чтобы научиться ремеслу». Оказывается, этого нельзя было говорить, учиться надо было идеологии советской музыки: «Вы должны быть советским студентом».

У вас не было проблем с Советской армией?

Нет, мне дали белый билет в связи с близорукостью. А потом меня вызвал какой-то военный чин и сказал: «Вот вы учитесь в консерватории, и у вас там очень маленькая стипендия. А я мог бы вам устроить побольше. Почему бы вам не поступить в Училище военных дирижеров? Стипендия у вас будет 800 рублей (это была невероятная сумма), и я мог бы вам сразу устроить чин лейтенанта. Это очень почетно, и вы будете хорошим военным дирижером». Это предложение я вежливо отклонил – и, может быть, зря!

Расскажите, пожалуйста, о ваших учителях.

Я учился у Шапорина. Я знал, что он меня ничему не научит, но выбрал его, потому что он был добрый и порядочный, и трусливый в меру. Все тогда боялись.

Еще мы с Балтиным учились у Месснера. Очень хороший был человек. Я жалею, что прекратил брать у него уроки. Мне надо было продолжать у него заниматься, поскольку он хорошо преподавал ремесло и давал дельные советы.

Я очень хорошо читал с листа, и чтение партитур у меня сразу получалось. Юрий Александрович Фортунатов освободил меня от занятий, и я к нему просто приходил разговаривать. У него было два хобби: альпинизм и бабы. Можно считать, что интерес к женщинам – это тоже своего рода альпинизм. Но о женщинах мы с ним не говорили. Я тогда не мог разговаривать с девушкой, тут же краснел и терял дар речи. Был очень стыдливый и застенчивый, боялся женщин поначалу – это потом я нагнал.

Я запомнил на всю жизнь первую лекцию по истории музыки, которую у нас вел Константин Константинович Розеншильд. Ему надо было с чего-то начинать, и он сказал: «Интонационный арсенал питекантропа был крайне скуден». Разве можно забыть такое! Кстати, в Гнесинском институте Розеншильд вел историю марксизма. Страшный был тип.

По инструментовке я занимался у Ракова. Николай Петрович Раков был смелый человек. Он не признавал Постановления и ничего не боялся. А не боялся потому, что инструментовал советский гимн и считал, что ему все сойдет. Отчасти он был прав, и многое ему с рук сходило. Например, он заказывал в кабинете звукозаписи запрещенную музыку для передачи в класс, и даже в самое нехорошее время можно было прийти и что-то благодаря ему послушать. Он был очень милый человек.

Задания по инструментовке у него студенты делали прямо в классе. Он поощрял, когда студенты оркестровали свои собственные сочинения. Были педагоги, которые давали инструментовать только мазурки Шопена, а он – нет.

Вообще, инструментовать нельзя, надо писать для оркестра. Нельзя же разделить сочинение и инструментовку. Нельзя сказать, что я инструментовал скрипичную сонату, поскольку написал партию скрипки.

Хотя разные композиторы работают по-разному. Мясковский даже струнные квартеты писал сначала в клавире, на двух строках, а потом инструментовал.

А Бах написал «Искусство фуги» на четырех нотных станах.

Я сделал фортепианные переложения органных трио-сонат Баха, когда был еще студентом. Хотел заработать, и мне казалось, что лучше делать переработки, чем писать киномузыку. Дальше этого дело не пошло, потому что «Музгиз» их в печать не взял. Но в принципе я против обработок. Зачем их делать, когда можно сыграть на органе то, что написано для органа.

Бузони и Таузиг создали огромное количество фортепианных переложений. Орган никто не ходил слушать, а переложения можно сделать шикарно. У Бузони есть «Героическая колыбельная», которая очень нравилась Шёнбергу. Идеи он

высказывал очень передовые – что надо использовать микроинтервалы, – но музыка довольно бесцветная. С Шёнбергом у них были хорошие отношения. Бузони очень понравилась вторая пьеса из «Трех пьес для фортепиано» Op. 11, и он решил сделать более выигрышную версию для пианистов. Понадбавил всякой всячины. Шёнберг жутко протестовал, что Бузони все испортил. Тем не менее ноты были изданы. Действительно, совершенно ни к чему все это было.

У самого Шёнберга тоже были ужасные обработки, просто ужасные. Он хотел сделать что-то вроде Бузони, но для оркестра. А вот «Музыкальное приношение» Веберна – это не обработка, а анализ и аналитическая оркестровка, совсем другое дело.

Что вы думаете по поводу оркестровок?

Виктора Кисина попросили сделать квартет Шуберта для оркестра Кремера, мне он не нравится. Скажем, когда сам Шёнберг свою Камерную симфонию переложил для небольшого оркестра, это было оправданно, потому что в первоначальной версии использовались валторна и труба, и одна скрипка соперничала с медными, не было баланса, акустического равновесия. По-моему, Берг сделал то же самое с лирической сюитой – переписал ее для камерного оркестра вместо квартета. «Просветленная ночь» менее оправданна, мне больше нравится струнный секстет, как было поначалу.

А если пойти в старые времена, то это делалось сколько угодно. Существовало довольно большое инструментальное безразличие. Например, в нотах у Бьяджо Марини написано: «Соната для скрипки или трубы». Даже Куперену было безразлично, кто будет играть. Королевские концерты Рамо можно играть на скрипке, гобое, флейте – ему было все равно. Ну и Бах, в конце концов, сделал клавесинные концерты на основе Вивальди, это было в духе того времени.

Пярт это тоже делает – пишет для разных составов («Fratres» и другие произведения).

И у него есть отношение инструментального безразличия. «Постлюдии» Караева тоже существуют во многих вариантах.

А инструментовать – зачем? Музыки и так хватает.

Моцарт ведь тоже обрабатывал сочинения Генделя, даже «Мессию» переписал для другого состава.

Он делал и обработки Баха для струнных, и приписал многое свое. Когда он открыл инструментального Баха, пытался ему подражать. У Моцарта есть сюита точно по Баху – аллеманда, куранта, сарабанда, все как надо, и кончается жигой. Очень занятная сюита, никогда не скажешь, что это Моцарт. И на Баха тоже не похоже.

А еще многие дописывали чужие сочинения: «Лу-лу», «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Предварительное действо». Но десятую симфонию Малера лучше не надо писать.

Кто у вас вел фортепиано в консерватории?

Миша (Михаил Георгиевич) Соколов. Он был «верующий коммунист» – действительно верил в коммунизм, – но при этом порядочный человек. Помню, я стал говорить про свободу, а он ответил: «Свобода – типичный буржуазный предрассудок». Он это сказал искренне, действительно так думал.

Ему нравилась современная музыка – Хиндемит.

А к Нейгаузу вы не ходили?

С Нейгаузом я просто дружил много лет. Ходил к нему и домой, и в классы. Мы очень много общались. Он приходил на мои концерты.

Он проявил инициативу к нашему знакомству. Я тогда написал Кантату на текст Элюара, ее исполняли в Большом зале, и Нейгауз ее услышал. Он меня пригласил к себе домой и позвал Рихтера, чтобы я ему сыграл эту Кантату.

Там целая компания была: Габричевский, Фальк, Юрий Николаевич Никольский. Когда-то мы все вместе сильно выпивали. Один из них привез из Парижа первые пластинки с музыкой Шёнберга и Булеза, а также книжку Лейбовица «Шёнберг и его школа», которую я тут же жадно прочитал. Тогда я впервые услышал симфонию Веберна на этих пластинках. Это была середина 50-х.

Хорошо известно, что вас поддерживала Мария Вениаминовна Юдина.

Был период, когда Юдина увлеклась моей музыкой. Познакомился я с ней очень давно. Она вела камерный ансамбль в Гнесинском институте. Мой приятель, пианист Виктор Деревянко, был ее студентом и принес ей мой Квинтет. Они сыграли его, ей очень понравилось, и Юдина решила сама тоже сыграть эту пьесу.

Она любила обращаться к публике. Я сижу в зале, и она говорит: «Это произведение, как и произведения Данте и Шекспира, будет жить в веках». Хотя я был о себе неплохого мнения, в тот момент все же не знал, куда деваться. Но она была такая. Потом мы стали общаться, она увлекалась тогда Хиндемитом и Стравинским, а до Шёнберга еще не дошла. В основном ей нравилась моторная музыка.

Праздновали 75-летие художника Фонвизина. У него была целая серия картин о цирках, в книге Пекарского оказалась репродукция одной из них. Юбилей Фонвизина отмечали в Союзе художников, и он меня попросил что-нибудь сыграть. Я в первый

раз в жизни сыграл «Musica Stricta», которую только что сочинил. Там присутствовала Юдина. Она спросила, может ли она стать первой исполнительницей, и я, конечно, согласился и посвятил ей это сочинение.

Первое исполнение состоялось в Гнесинском зале. Программа была такая: сначала мы на двух фортепиано играли каноны из «Искусства фуги» для двух клавиров, после этого я ушел, а Юдина опять обратилась к публике и сказала: «Сейчас я сыграю очень сложное сочинение. Поскольку оно до вас сразу не дойдет, я его сыграю потом второй раз. Прошу после первого исполнения не аплодировать. Только после того, как я его повторю, наверное, вы его поймете». Это состоялось, после чего она играла Третью сонату Хиндемита, а во втором отделении была Соната Бартока для двух фортепиано, вместе с Деревянко.

А вы играли на ударных?

Нет, на ударных я играл в другой раз, когда эту же сонату исполняли Рихтер и Ведерников. Это было незадолго до венгерских событий. Рихтер попросил меня поиграть на ударных, потому что был уверен, что ударники – это вообще не музыканты и просто стучат, так каждый может. Я не посмел ему сказать, что не умею, и легкомысленно согласился. Мне попала вся мелочь, а также большой барабан и подвешенные тарелки. На малом барабане есть трели. Когда они идут недолго, я жульничал и делал рикошеты. А когда долго, их делал вместо меня литаврист, если бывал свободен. Это был знаменательный концерт.

С кем вы любили общаться в Москве?

В первое время в России я общался только с очень пожилыми людьми, которые родились до революции. Со сверстниками совсем не получалось. Я был белой вороной, надо мной посмеивались. У меня были клички Американец и Дон Кихот – я был очень длинный и худой. Нашел я себя очень постепенно, гораздо позже, чем в консерватории. Со временем у меня образовалась компания, их даже было несколько.

В каком районе вы жили в Москве? Есть там какие-то памятные места?

Квартиру я получил, когда выстроили дом на Студенческой[26]. До этого я шатался где попало: снимал комнаты, жил в коммуналках, в подвалах.

Все ругают Хренникова. Когда пошла перестройка, на него стали нападать. Про меня он тоже гадости говорил и выступал против. Но однажды я пришел к нему и сказал: «Тихон Николаевич, мне негде жить. Я пишу музыку на кухне по ночам». Он дал мне квартиру, причем хорошую. Потом я перестал ходить на заседания Союза композиторов, бойкотировал их, годами там

не бывал. А затем сломал себе шейку бедра и оказался без ничего. Филармония не могла мне помочь. Позвонили Хренникову, и он мне оформил безвозвратную ссуду на год.

Он гадина, но, с другой стороны, помогал людям, и не только мне. На одном заседании Союза композиторов после начала перестройки все стали клевать его. Ей-богу, если бы я там очутился, защищал бы его. Причем я-то имею право этого не делать. На него нападали как раз все те, кто лебезил перед ним, и это отвратительно. А вообще я считаю, что нам повезло с Хренниковым, потому что, если бы на его месте оказались Кабалевский или Щедрин, было бы хуже. Кабалевский не дал бы мне квартиру, уж не говоря про Щедрина.

Потом я разменял эту квартиру и последние годы прожил на Таганке. Это был бывший дом ЦК, он выходил на набережную. Там есть кольцо и мост, и вдоль него стоял этот дом. Я уже забыл, какой там был адрес. Надо было заходить во двор, чтобы попасть в подъезд, а снаружи там была булочная.

Гоняли ли вас за то, что у вас были связи с Западом?

Косо смотрели, конечно. Но ничего не отбирали и не арестовывали. Хотя иногда книги, которые мне посылали, до меня не доходили. Я попросил подписать меня на журнал «National Geographic», но из двенадцати номеров получил только один, все остальные пропали.

Но вам не угрожали, не просили перестать общаться с иностранцами?

Просили. Меня Хренников даже вызывал к себе. Это очень смешная история. Я давно перестал ходить в Союз композиторов, и вдруг мне позвонила секретарша Хренникова и попросила зайти по очень важному делу. Я приехал к нему, он сидел за своим столом, а на диване сидели два искусствоведа в штатском, имеющие далекое отношение к искусству.

Тихон Николаевич мне говорит: «Есть сведения, что вы встречаетесь с иностранцами, даже ходите с ними в ресторан. Среди них могут быть враги нашей родины, которые могут устроить провокации». В общем, обычная песенка. Потом он сказал: «Когда вам позвонит какой-нибудь иностранец и захочет с вами встретиться, вы попросите его перезвонить на следующий день и позвоните нам, и мы вам скажем, можно с ним встречаться или нет, враг это или друг Советского Союза». Мне написали номер, по которому звонить, я попрощался и ушел.

Через несколько дней у меня собралась компания, мы выпили и закусили, я рассказал эту историю, у меня началась реакция, и я позвонил по этому номеру. Ответил какой-то мужской голос. Я сказал: «Говорит Андрей Волконский. Со мной хочет встретиться

композитор из Монгольской Народной Республики. Как вы считаете, мне можно или нельзя?» Там повесили трубку. Вот конец этой истории. Я полагаю, что это записано в каком-то досье.

С диссидентами вы общались?

С некоторыми – да, но сказать, что меня к ним тянуло, не могу. Я считал, что мое дело – бороться музыкой, и уже играть на клавесине было в каком-то смысле идеологической диверсией. Слово «диссидент» мне не нравится. Его придумали западные журналисты, оно появилось в Англии в связи с церковным расколом и означает «раскольник». Но так называемые диссиденты – никакие не раскольники. Тогда Мориса Тореза, генерального секретаря французской компартии, надо считать диссидентом по отношению к правительству. Сами же диссиденты считали себя инакомыслящими.

В диссидентстве была очень разная публика, много провокаторов, людей, которые выдавали себя за диссидентов. Где диссиденты, там и стукачество. Всякие случаи были – дело Якира, например.

С кем я был знаком? С Есениным-Вольпиным, сыном Есенина. Я его знал по математической линии, потому что он преподавал математическую логику, хороший был преподаватель. Я ходил вольнослушателем на лекции в МГУ. Но он был, мягко говоря, со странностями. Когда он уезжал, на вокзале была огромная группа гэбэшников, он их так покрывал! И ничего. У меня был приятель, который вместе с ним сидел. При Сталине студентов пересажали за совершенно невинные дела. Коля Вильямс, внук академика Вильямса, тоже попал в лагеря в те годы, а под конец оказался в Америке. Его женой была известная диссидентка Людмила Алексеева.

Чем вы зарабатывали после консерватории?

Театр «Современник», с которым я много работал, попросил меня написать музыку для пьесы «Сирано де Бержерак», а я терпеть ее не мог. Но я дружил с артистами, поэтому согласился и решил сделать джазовый аккомпанемент. Там была даже партия пишущей машинки. Ее исполнял актер Никулин, который очень любил джаз.

С пишущей машинкой у меня были и более ранние опыты. Я дружил с первыми нашими джазменами, они приходили ко мне домой. Тогда я открыл всю прелесть пишущей машинки, причем старой – в которой надо двигать каретку и раздаются звонки. Возникает масса выразительных возможностей и красок. Есть там длинненькая клавиша, чтобы пропуски делать, и, если машинка старая и высокая, очень хорошо этой клавишей производить

ритм. Она была у меня вместо ударных.

Для «Сирано» мы делали запись, это происходило у меня дома. С нами играл известный джазовый трубач, сын Новеллы Матвеевой. Он не признавал свободный джаз (free jazz), считал, что это ересь и что все должно быть по джазовому квадрату. Когда я предложил ребятам сыграть free jazz, он отказался и даже отвернулся от нас демонстративно, из принципиальных соображений, – он был пурист. Но мне сказал, что из меня получился бы хороший джазовый пианист. Я это и сам знал, поскольку очень увлекался джазом в 50-е годы, даже баловался им, импровизировал.

Мне это очень помогло при работе с цифрованным басом. Принцип тот же – заполнять схему. Когда я слышу, как трубе или саксофону аккомпанирует Каунт Бейси и играет аккорды как киска лапкой, вовремя и не навязывая себя, я думаю о том, что это принцип цифрованного баса. Вместе с тем в джазе ты можешь себя выразить полностью. Такая совместная игра – это очень хорошая школа для музыки и умения играть континуум.

Я покупал у фарцовщиков пластинки, и, кроме того, мне их привозили. Ко мне приходили ребята слушать их. Мы любили ночью слушать и поддавать, это было очень хорошо. После моих концертов шли отмечать ко мне домой, сначала просто пили, а потом где-нибудь в час ночи ставили джаз – и это после какого-нибудь клавесинного концерта. В Москве я пытался ловить радио «Свобода», «Голос Америки». Мы все слушали «Music USA» – оттуда и зародился советский джаз. Эту радиостанцию не глушили, потому что она предназначалась для американских войск.

А теперь я, пожалуй, и не могу слушать джаз, мне не очень интересно. Но все-таки это не развлекательная музыка, ею занимаются настоящие артисты. Она элитарна, это не массовое искусство.

Какие пластинки вы слушали?

Мой любимец был Майлс Дэйвис. Надо сказать, что он очень повлиял на сочинение «Immobile», там многое им навеяно. Скупость и паузы. Еще я любил оркестр Гила Эванса. Эванс сам был аранжировщиком. Это биг-бенд с мрачным колоритом. Потом в СССР ему пытались подражать.

Еще вернулся из Китая Олег Лундстрем. Когда время стало либеральнее, он решил создать свой оркестр. Все ребята, с которыми я баловался джазом, попали к нему. Я с ними столкнулся в Ташкенте, и они мне радостно сообщили: «Мы играем такую музыку, сплошной мрак!»

Потом появился Капустин – замечательный джазовый

музыкант, он учился в Московской консерватории. А вот контрабасист, с которым я играл, удрал во время гастролей в Японии и очутился в Штатах. Он мечтал, что наконец-то сможет свободно заниматься джазом. Это были симпатичные ребята.

А позже был такой пианист, который гусей выпускал на сцену, – Сергей Курехин. У него техника была фантастическая, я даже не понимаю, как это у него получалось. Играл он такой free jazz, который уже не был джазом. На фотографии он такой хороший парень, сразу видно, что располагает к себе. Вроде бы он кололся и умер от передозировки совсем молодым.

Увлечение джазом у меня прекратилось внезапно, и я перешел на восточную музыку, которая заняла у меня эту нишу. Я открыл для себя мугамы. Когда мы с Пекарским попали в Ташкент, там праздновалось 500-летие Алишера Навои и выпустили на пластинках полный макомат. Каждый маком длится два часа или даже больше. Мне там дали совет: никогда не слушай в день больше одного макома.

Старинная музыка – из чувства протеста

Почему вы обратились к старинной музыке?

Потому что мне не нравилась советская власть – вас устроит такой ответ? Старинная музыка удерживала от всей этой гадости. Вся моя жизнь была протестом против советской власти. Этому служила додекафония, хотя и не только она. Она не была политическим актом, она была музыкальным действием. Мы в Союзе хотели писать музыку, которая будет не похожа на соцреализм. Старинной музыкой я тоже занялся из чувства протеста и в 1965 году создал ансамбль «Мадригал».

XVI век мне открыли венгерские студенты Московской консерватории. Они все это знали, у них были ноты. В Венгрии сильно развита хоровая культура, и эти ноты там просто продавались. А потом я наткнулся на хрестоматию по истории музыки Иванова-Борецкого, и в ней были образцы из сочинений XVI века. Они мне показались очень свежими.

Когда я начал гастролировать, мне часто задавали два «классических» вопроса, я даже потом стал их сам опережать: «Как вам пришло в голову создать «Мадригал»?» и «Где вы ноты достаете?»

Мне странно было, когда задавали вопрос о том, где я достаю ноты для «Мадригала». Ужасно ленивые люди! В любой хорошей библиотеке, скажем в той же самой консерватории, были, например, полные собрания сочинений Палестрины. Я ходил в читальный зал консерватории и переписывал. Почему-то другим это не приходило в голову, но ноты были! В Питере при филармонии была совершенно замечательная библиотека. Там хранились полные собрания сочинений Шютца и Палестрины. Наверное, в этих изданиях XIX века были ошибки, но все-таки эти издания были доступны. Ими наверняка и пользовался Танеев. Достаточно было поинтересоваться, и все это можно было достать.

Я вспоминаю лекции по истории старинной музыки в консерватории. Какое это было занудство! Преподававшие ее люди никогда не слышали музыки, о которой говорили. Даже такие столпы, как Ливанова или Грубер, вряд ли знали музыку Дюфаи или Палестрины. Хотя ноты в библиотеках были, и они могли разобрать на рояле, если хотели. Но интереса у них к этому не замечалось, это была просто работа.

Как вы приходили к своим исполнительским идеям? Ведь когда вы создавали «Мадригал», в Советском Союзе старинная музыка не звучала. На что вы опирались?

В 1964 году приехал на гастроли нью-йоркский ансамбль «New York Pro Musica», его вытащил Никсон. Я ходил на все репетиции. Уже до этого я начинал что-то подобное делать, но «Мадригал» возник, когда я их услышал. Я познакомился с дирижером Ноа Гринбергом, и он мне очень помог. Он дал мне кучу нот. Видимо, это было предусмотрено Госдепартаментом – у него оказалась кипа нот, которые он должен был кому-то подарить. Кроме того, он дал мне пластинки и даже инструменты – блок-флейты. Потом появились книжки – автора Густава Риза о музыке Ренессанса. А также ноты рождественских песен, дешевые издания. Мне начали присылать роскошные издания Американского музыковедческого общества. У меня было полное собрание месс Дюфаи.

Потом я стал искать певцов. При радио был ансамбль электронных инструментов, мне приходилось с ним работать для кино. И там играла на каком-то электронном инструменте одна из сестер Лисициан, Карина[27]. Мне кто-то сказал, что они с сестрой поют песни разных народов. Я подумал: раз они поют вместе, у них голоса, наверное, сливаются – дай-ка я их прослушаю. От них я узнал, что их брат тоже поет. Я прослушал их и решил, что костяк уже есть. Не хватало только нижнего голоса. Случайно я попал на Сашу Туманова. Нина Львовна Дорлиак познакомила меня со своей студенткой из Эквадора Беатрис Парра, которая очень хорошо пела. Доброхотова я давно знал.

На что вы обращали особое внимание при исполнении?

Рузанна все время спрашивала, что надо делать – где крещендо, где еще что-то. Я отвечал: ничего не надо делать. Пойте! В старые времена ведь очень много импровизировали и добавляли от себя.

Сначала у меня были большие амбиции, я хотел сразу исполнить Джезуальдо. Но все очень перепугались, и я тоже сообразил, что с этого начинать нельзя, надо что-нибудь попроще. Так что первая программа ориентировалась на их возможности. «Мадригал» сразу стал пользоваться огромной популярностью, хотя мне все говорили, что нас никто не поймет.

Сейчас уровень ансамбля очень низко упал. Я огорчился, когда послушал диски «Мадригала». Музыканты отстали, они не в курсе того, что происходит в мире. Они пытаются продолжить то, что сделал я, но ведь я с тех пор очень многое узнал. Я много слушаю, читаю.

Почему та эпоха, которую вы так любите, не пользуется популярностью в России?

Это связано с тем, что у России нет этого прошлого. Для

русского человека такая музыка очень абстрактна. Еще, скажем, так называемое барокко присутствует в России – в Петербурге. А того, что было в Европе до него, у нас никогда не было. Если, конечно, не считать нехороших рыцарей в фильме «Александр Невский», которые младенцев в котлы засовывали, чего никогда не было на самом деле.

Если спросить обыкновенного человека в России, что такое Средневековье, он скажет: инквизиция и Крестовые походы. Обязательно отрицательное.

А на Западе к такой музыке огромный интерес. Издается огромное количество дисков. Концерты хорошо посещаются. Появилось множество специализированных ансамблей.

Я не верю в недоступность этой музыки. Ее можно правильно подавать, только никто этим не занимается. Думаю, что это дело не потерянное, и просто нужно, чтобы кто-то зажегся этим. Уверен в том, что публике понравится.

Еще один, противоположный, пример – органные концерты. В Советском Союзе на них всегда были аншлаги, кто бы ни играл. Орган для советского человека связан с экзотикой. Кроме того, он заменял людям церковь, пусть и чужеродную. На Западе же с органом ассоциируется что-то занудное. На органные концерты никто не ходит, это никого не интересует. На органе играют в церкви, и все, а чтобы специально пойти послушать его в концерте – этого нет.

Я хотел сделать так, чтобы советская публика эту музыку полюбила. Клавесинные концерты проходили в малых залах, где собиралась интеллигенция. На концерты «Мадригала» приходили даже люди в военной форме (думаю, это жены их таскали) – на клавесинных концертах их не было.

Я стремился заинтересовать публику, но мне все говорили: не дойдет, не поймут. Я облегчал дело: начали с Кавальери, Пери, Фрескобальди, потом было немножко театрализации. Постепенно я стал вводить мессы Палестрины, Дюфаи – гимны, антифоны, – и ничего, все шло. Даже григорианское пение – все проходило. Я не могу пожаловаться.

Однажды на гастролях произошел такой случай – по-моему, в Краснодаре. Кончился концерт, в программе был Джезуальдо. Я вышел на улицу, там стояла толпа. Ко мне подошли люди и сказали: мы стояли несколько часов в очереди, чтобы попасть на концерт, но не смогли достать билетов. Мы никогда не слышали Джезуальдо, не могли бы вы нам спеть хотя бы одну его вещь. Я был потрясен, у меня слезы навернулись на глаза. Я всю эту толпу завел обратно в зал, и мы почти весь концерт повторили. Краснодарская публика – это исключительный случай, такое у

меня было только один раз, поэтому я и запомнил на всю жизнь.

Какие уроки можно извлечь из прошлого?

Мы полностью отвернулись от любой традиции, и никто уже не хочет знать прошлого, кроме специалистов. Хотя теперь возникла потребность в этой музыке у публики – выходят записи, проводятся фестивали старой музыки. Я даже удивляюсь, что могло вызвать такой интерес. А у пишущей братии интереса к этому периоду нет. Они живут в своем мирке, заперлись в своем гетто, из которого не хотят выходить. Им надо создавать моду.

В вашем творчестве – золотая середина: между вниманием к прошлому и обновлением его, между традицией и новаторством.

Иногда я нарушал традицию и очень потом об этом жалел. Два моих сочинения, в которых есть только новаторство, я считаю плохими. У меня были очень строгие цензоры – композиторы, чью музыку я играл как исполнитель. То, что я все время купался в старой музыке, – это не просто цензура. Перед теми композиторами было неудобно. Каждый день играешь такую музыку и несешь такое величие, получаешь пример того, как себя надо вести. Я мог бы сказать, что они за мной сверху следили и говорили: ты что, Волконский, там делаешь? То, что я занимался музыкой прошлого, было очень сильным сдерживающим началом.

Расскажите, пожалуйста, об ансамбле старинной музыки, который вы создали на Западе (Ensemble Hoc Opus).

В Женеве я мечтал найти певицу вроде Лиды Давыдовой, но, думаю, она в принципе незаменима. Тут дело не в голосе, а в человеческих особенностях. Лидия Давыдова прожила блокаду. Она никогда не жаловалась. Может выдержать любые трудные условия.

У певицы, с которой я познакомился здесь, были свои большие достоинства, но другого порядка. Ее звали Клодин Ансерме. Мне предложили исполнить в Женеве «Песнопения во тьме» Куперена – «Плач Иеремии». Это служба, когда постепенно тушатся все свечи. Поскольку это происходит близко к рассвету, то темнота наступает ненадолго. Все композиторы писали на эту тему. У Куперена два голоса, сопрано и меццо. Я знал диск, который когда-то сделал Альфред Деллер[28], он пел вместо сопрано.

Мне дали двух певиц. Одна из них была из будапештской оперы, у нее была восточноевропейская школа – то есть большое вибрато. А у другой – Клодин – голос был прямой, как у мальчика, без вибрации. Что мне было делать? Они были явно несовместимы, из разных миров. Я решил на этом контрасте сыграть и превратил Куперена в Малера. Это вызвало

необыкновенное возмущение. В этой музыке очень много мелизматики, и Клодин Ансерме стала подражать синагогальному пению, хотя не была еврейкой. Говорила, что чувствовала себя раввином, когда это пела. Почему – я так и не понял.

У нее были вокальные недостатки, щуплый голос, без низов, но тем не менее она была яркой личностью, и я потом продолжил с ней работать и делать записи. Она стала более серьезно заниматься вокалом. Попала на какого-то каталанца, который ей все подправил. Я ее даже просил попробовать петь по-цыгански. Она была наполовину итальянка, поэтому у нее не было проблем с иностранными языками, включая латынь.

С русскими певцами у меня всегда были проблемы. Слышен русский акцент, артикуляция плохая. Никак нельзя было добиться правильного результата.

Первая наша пластинка была посвящена вокальной музыке Фрескобальди, которую я всю жизнь очень любил, хотя ее мало знают. Второй диск – Сигизмондо д'Индия. Д'Индия был из знатной семьи, из Палермо. Непонятно, почему его зовут «из Индии». Он жил в Неаполе, где, видимо, и заразился хроматической музыкой. У него не тональная музыка, хотя и консонантная. Идет такое блуждание. Потом он служил в Риме, сидел в тюрьме за нарушение нравственности (что он там натворил – я не знаю). Его творчество очень оригинально.

На нашем диске есть инструментальные интермедии между сочинениями Сигизмондо д'Индии, не имеющие к нему отношения, чтобы было не утомительно слушать. Это танцы, взятые из ватиканского кодекса того времени. В каком-то месте есть несколько танцев Джезуальдо.

Клодин со временем становилась все лучше и лучше. Она теперь пела только такой репертуар. Во время записи диска Сигизмондо д'Индии мы летом сняли домик в Швейцарии, в горах, месяц там репетировали. До этого происходила теоретическая подготовка. В нотах ведь почти ничего нет, только голос и цифрованный бас. Остальное – импровизация, все делают сами исполнители. Они придумывают манеру пения, повторы, «подъезды», стаккато.

Встает ли при этом проблема стиля и вкуса? Как не испортить такую музыку? Можно ли этому научить?

Конечно, эта проблема есть. Надо быть очень тактичным. Все зависит от напарников. Лютнист у нас был замечательный, с большим музыкальным юмором, краски хорошо чувствовал.

Но можно переборщить. Например, при исполнении «Вечерни» Монтеверди Жорди Савалль такую роскошь развел! Он

использовал огромный инструментальный состав, а это совершенно неправдоподобно. Ведь у Монтеверди все очень камерно. Я был во дворце, где состоялась премьера «Орфея», – это небольшой зал. И сама музыка тоже очень хрупкая. Так что легко можно переборщить.

А как понять, где остановиться? Мы же не знаем, как эта музыка исполнялась бы ее создателями.

Все это – гипотезы. Может быть, мы это делаем гораздо лучше, чем они. А может, наоборот, хуже. Во время этой записи мы руководствовались текстом, поскольку музыка очень близко идет за текстом.

Вы знаете итальянский язык?

Конечно, знаю, я же жил в Италии после переезда из России. В этой музыке много жалоб, «ламенти». В основном изображаются эмоции, страсти. Клодин обращала на это большое внимание. У нее была высокая культура, не только певческая. Она была образованным человеком, хорошо знала живопись того времени, была начитанна.

Название нашего ансамбля – «Hoc Opus» – было взято из «Энеиды» Вергилия: «Вот опус («вещь»). Работа сделана». Мы с этим ансамблем записали два диска. Ансамбль существовал не очень долго, все разъехались в разные стороны.

Последний раз я имел дело с Клодин, когда она пела «Сюиту зеркал» на немецком диске. У нее хорошее испанское произношение. В России-то я сделал перевод на русский, но, когда сюда переехал, подумал: «Не петь же здесь Гарсию Лорку по-русски». И восстановил подлинник. Пришлось кое-что сдвинуть, но додекафония не пострадала. Письмо там очень разреженное, и это оказалось возможно сделать. А с немецким не получилось. «Щазу» при записи перевели на немецкий и все переставили местами без меня. Я бы этого не допустил, но уже было поздно. На музыке это отразилось в плохом смысле.

Получилось, что та певица, которая хорошо пела старинную музыку, так же хорошо справилась и с современной?

Вообще, часто случается, что старинная и современная музыка хорошо сочетаются в исполнительском творчестве – как и у меня. Но я не слышал, чтобы Клодин пела песни Шуберта или Шумана.

Толстой писал, что меняются законы, а люди на протяжении веков остаются теми же самыми.

Не остаются. Единственное, что остается постоянным, – это глупость и желание делать зло. А в остальном люди все-таки меняются.

Мы не можем установить никаких правил для старинной музыки. Аутентизм относится только к инструментам. Инструменты могут быть аутентичными, а исполнение – нет. Кто-то заметил, что для того, чтобы достичь аутентичного эффекта, надо, чтобы публика была аутентична.

Вот именно. Бах исполнял свою музыку на современных ему инструментах. В его времена не было аутентизма. Идея аутентизма не аутентична. Это уже веяние авангарда.

Аутентизм – это утопия. Можно вспомнить трактаты: у Куперена есть «Искусство игры на клавесине», у Рамо «Предисловие», есть книга К. Ф. Э. Баха. Насчет игры на флейте есть пособие. Чем дальше мы залезаем в века, тем меньше источников, но все же они имеются. Например, в одном трактате я нашел описание деталей вокальной техники и голосового звукоизвлечения, которые нам в голову не приходили, – широкое вибрато, узкое вибрато. Натуральным голосом петь было нельзя. Сейчас уже перестали петь музыку той эпохи только без вибрато.

Если говорить о струнных инструментах, вибрато использовалось как мелизмы и украшения, а постоянно его никогда не применяли до XIX века. Играть без вибрато еще надо научиться. Почему скрипачи играют с вибрацией? Потому что они играют фальшиво и, когда вибрируют, скрывают фальшь. Очень трудно найти точное положение пальца на струне. Я иногда в своих сочинениях писал «играть non vibrato», и это всегда звучало фальшиво. Вибрато – это маскировка, а не выразительное средство.

Запись «Хорошо темперированного клавира»

Запись ХТК – это то, чем я больше всего доволен в своей жизни, даже больше, чем композицией. Потому что эта музыка лучше моей.

ХТК у меня записан в неравномерной системе – Веркмайстер, третья система. Это слышно в хроматизмах и в заключительном аккорде. Окраска тональности другая. Эта настройка была очень популярна. Мастера заранее настраивали органы. Бах принимал заказы, и органные мастера у него спрашивали, какую он хотел бы настройку. Кроме того, его родственник был учеником Веркмайстера, который умер в 1706 году, – Бах был тогда сравнительно молодой.

Вы играли по Уртексту?

Конечно, а как же еще? Мне вообще непонятно, зачем нужны все эти редакции. В нотах, по которым я играл, есть мои пометки и пометки звукорежиссера, но издавать их нельзя. Не дай бог! А то выпустят ХТК под редакцией Волконского.

Самое плохое – это первое издание первого тома, которое сделал Черни. Там полно ошибок.

Да, Черни добавил лишние ноты. В До-мажорной прелюдии он вообще добавил целый такт в точке золотого сечения.

Этот принцип срабатывает. Все, кто его применял в старину, делали это сознательно.

А другие системы вас привлекают? Скажем, серия Фибоначчи? Это принцип и времени, и пространства, и архитектуры, и театра. Целое относится к большему, как большее – к меньшему.

Больше всего этого у Дюфаи. Неслучайно предисловие к диску с его музыкой написал профессор математики.

Расскажите, пожалуйста, о ваших исполнительских принципах в записях ХТК.

Помимо неравномерной темперации я использовал неравномерный ритм, что соответствует принципам того времени: и у Куперена, и у Рамо написано «egal» (ровно) или «inegal» (неровно). Это не рубато и не просто манера. Вся агогика от этого зависит.

Меня раздражает, когда механически выделяют тему фуги: как только появляется тема, значит, надо выделить ее по громкости. Анатолий Ведерников сказал, что это какой-то тик:

слышны темы, но не слышна фуга. Тему надо выделять не громкостью, а агогикой, фразировкой. Надо делать так, чтобы все голоса были слышны. Я старался этого достигнуть, ведь на клавесине невозможно сыграть тему громче. Я стремился найти такую агогику, фразировку и неровности, чтобы можно было прочитать все голоса, распознать их многоэтажность и чтобы все было узнаваемо.

Рубато и темповые сдвиги у вас служат той же цели?

Я не называю это рубато. Рубато – это орудие слабых. Рубато якобы имеет отношение к сентиментам, но на самом деле это скорее проявление некоторой беспомощности. Часто исполнители играют рубато в более трудных местах. Они начинают замедлять. У меня, скорее, наоборот – тенденция убыстрять, когда трудно. Я начинаю играть быстрее, потому что трудно. Зато в связи с этим появляется напряженность. Вся запись ХТК в целом очень напряженная. Для меня принцип круга тональностей создает напряжение. Каждая тональность должна быть ярко выражена. Она есть уже в связи с темперацией – имеет свою окраску, – но этого еще недостаточно. У Баха это не цикл; им не предусмотрено все играть подряд. Теперь все это делают, и мне тоже захотелось.

В записи ХТК вы выступаете как композитор, как будто вы сами сочинили музыку, которую исполняете.

Да, я согласен. В чем меня и упрекали – мол, отсебятина. Я растревожил муравейник, и тогда началась паника.

Должен сказать нескромную вещь, которую вы правильно уловили. Мне кажется, что всю музыку, которая раньше написана и которая мне нравится, сочинил я. Я ее играю как свои сочинения. Это страшно шокировало критику. Парижская критика в штыки приняла эту запись в свое время, и был даже некий скандал. Я нарушил буржуазность исполнения этих пьес, ведь уже давно их стали играть, как будто сидя в уютном кресле. Но эта музыка заслуживает напряжения мысли. Некоторые пианисты играют в начале концерта – потому что «положено» – пару прелюдий и фуг, потом Шопена, Рахманинова. Я так не могу, это неприятно.

Нейгауз учил студентов петь при исполнении ми-мажорной фуги второго тома и говорил: «Это «хорус мистикус» из «Фауста»». Он хотел непрерывности звука, бросал ноты, поднимал, начинал снова. У вас вдруг почти пиццикато в лютневом регистре.

В принципе на лютне можно играть эту музыку. Правда, на лютне этот регистр суховат. Зависит от инструмента. Звук может быть более протяженным. Ну конечно, было желание уйти от штампов. Помню, что еще в Москве я был у Майи Давиденко.

Говорю: там же ничего в нотах не написано – ни темпа, ни характера. Почему бы не попробовать то, что играют быстро, сыграть медленно и наоборот? По-моему, Бах в любом случае звучит хорошо. Надо очень постараться, чтобы его испортить.

ХТК был записан на моем клавесине. Я не использовал все его возможности и не применял носовой регистр клавесина, потому что для Баха он не годится. Я подружился с мастерами, которые сделали этот клавесин. Они купили совершенно изолированную ферму на природе и поселились там. В гостиной стояло семь клавесинов, самых разных – итальянский, вирджинал, все что хотите. Там и происходила запись – не в зале, а в большой гостиной. Однажды пошел мистраль, и пришлось занавесить окна одеялами, чтобы не слышно было ветра в записи. Человек, который записывал, не признавал электронику и студийную запись. Он говорил, что обычно при записях выбирают самое сухое помещение и потом искусственно добавляют реверберацию при помощи огромных пультов. Но он считал, что главное – приспособиться к помещению и найти идеальную акустическую точку для микрофона, тогда никаких пультов не нужно. То есть нужен микрофон и очень хороший магнитофон. В моей записи микрофон очень объективный, нет никаких электронных трюков, нет электронного соуса.

Я хотел, чтобы диск звучал как цикл, поэтому сначала сыграл все подряд, чтобы посмотреть, как одна пьеса цепляется за другую. А потом уже мы по отдельности писали прелюдии и фуги. Здесь работал еще один принцип: мы не хотели склеивать кусочки колбасы. Бывает же жульнический подход, когда делают восемь дублей и берут из них кусочки, режут ленту. Мы решили этого не делать. Иногда получалось с первого раза, но звукооператор всегда просил сделать еще один дубль, на случай, если вдруг порвется пленка. Если я не ошибаюсь, ни разу не было сделано больше трех дублей. Три дубля бывали, когда мы записывали очень трудные вещи: например, фуга си бемоль минор из второго тома страшно трудная, я еще очень быстро ее играю, и иногда я мазал. Но в принципе эта запись честная, без жульничества в смысле монтажа.

Звукорежиссер присылал мне все записи, я тщательно прослушивал дома, сообщал ему письменно, какой дубль мне больше нравился, и отмечал, если замечал грубые ошибки. Записали мы все довольно быстро. Но работа над обоими томами у меня отняла два года жизни. Я решил, что в это время ничего другого играть не буду, а также не буду слушать другие исполнения ХТК, чтобы они на меня не повлияли. Это был такой аскетизм.

Как проходила работа?

Сначала я сидел за столом и читал ноты. Потом делал свой анализ, очень тщательный. В связи с ним вырастала и агогика, и фразировка, и манера исполнения, и идея того, как я считаю нужным это сыграть.

Только после того, как был уже полностью выработан план, я начинал учить за инструментом. Некоторые аналитические выводы по поводу этих пьес я запечатлел в комментарии к диску. Пекарский перевел их и опубликовал в своей книжке. Для первого тома я сделал вступление общего характера, но после нападок решил написать ученое музыковедческое вступление: мол, я вам покажу. Я провел серьезную теоретическую работу. То, что я тогда жил во Флоренции среди множества памятников, мне тоже очень помогло в смысле поисков гармонии. Я жил тогда в бывшем охотничьем доме Медичи, где в свое время ночевал святой Антоний Падуанский. Там было царство кошек и совершенно чеховский сад – все заросло, поскольку хозяева были пожилые и уже не могли следить за садом. Когда-то это было далеко за городом, затем город разросся, и это потрясающее здание оказалось в пролетарском пригороде. В этом тоже была своя прелесть. Мой клавесин стоял в большой зале со сводами и капителями.

По прослушивании этих записей гораздо более понятным становится то, что вы делаете как композитор.

Очень может быть. Это один мир, все очень связано.

Бах ведь тоже играл музыку других композиторов.

Да. Вы ведь знаете, как он себе испортил зрение: ноты, которые он переписывал при лунном свете, были заперты в шкафу у дяди. Это были органные мессы Фрескобальди «Fiori Musicali». Эти сочинения очень повлияли на мышление Баха, на его полифонию. Я все эти три мессы играл и даже частично записал – на московских чудовищах, огромных органах. Эти записи есть на фирме «Мелодия». Когда я познакомился с итальянскими органами XVII века, мне стало стыдно.

Я не хочу отделять свою композиторскую деятельность от исполнительской, и наоборот. Мои исторические поиски тоже входят в мой основной круг интересов и неотделимы от исполнительской и композиторской практики. Я призываю людей в наше время обратить внимание на эту музыку вовсе не для того, чтобы создавать стилизации. Сейчас уже не 20-е годы, и уже нет Стравинских для «Пульчинелл». Я это делаю для того, чтобы научиться каким-то принципам (не подражая им), которые делали эту музыку столь великой. Там не было стремления во что бы то ни стало удивлять и обязательно делать что-то непохожее, что так

характерно для нашего времени. Когда я слышу, как говорят: «А это уже было в прошлом году» или «Шесть месяцев назад кто-то такое уже делал», «Вы уже устарели», я хочу, чтобы изменилось такое отношение. Эта постоянная «чесотка обновления» никуда не ведет. Выясняется, что в конечном счете все делают одно и то же и ничего не обновляют.

Как вы считаете, композитору мешает или помогает, если он сам является исполнителем?

Раньше все композиторы играли или пели. Это было неразделимо. Мне кажется, что должно мешать отсутствие этого. Я знал композиторов, которые вообще ни на чем не умели играть. Это неправильно. Для меня существует понятие «музыкант». Музыкант должен играть и может еще и сочинять. Разделение на композиторов и исполнителей очень позднее и ненормальное.

Вам важно исполнение? Когда вы покупаете диски и есть выбор между разными исполнениями, что вы предпочитаете?

Иногда я покупаю исполнителя, а не музыку. В особенности это касается старой музыки. Но иногда могу ошибиться. Бывает, покупаешь вслепую, привлекает название или что-то еще, и постигает разочарование.

Вам нравится, как Фейнберг играет ХТК?

Очень. Он был первый, кто это целиком играл в Советском Союзе, и я ходил на все концерты. Я был студентом, и у меня до сих пор остался образ: целомудренно, хорошо и глубоко. Потом я с ним общался и хорошо знал его. Фейнберг был милейший человек и очень серьезный музыкант. К сожалению, он мало выступал. Но ХТК был просто замечательный.

А Рихтер?

Отвратительно. Ужасно. Я его спросил, почему он так играет. Он сказал: «А там же не сказано, как надо играть – громко, быстро, – вот я ничего и не делаю». Думаю, что это правда, он просто решил так.

Юдина играла весь цикл?

Не знаю. У меня есть отдельные записи. Может быть, почему бы и нет? Но я этого не застал. **А ее трактовка вам близка?**

Юдина – это особая статья. У нее, конечно, не все получается, но в любом случае это всегда более интересно, чем серийное производство и пианистический конвейер. При этом Юдина мне всегда после концерта дарила ужасные химические леденцы.

Все-таки у нас были пианисты, которые выделялись как личности: Юдина, Софроницкий, Ведерников. Репертуар у них был интересный. Софроницкий, конечно, налегал на Скрябина, но все равно уходил от штампа. Он не так уж часто играл, но я его слышал. Рихтер был потрясающим аккомпаниатором, но у него

тоже есть своя личность, конечно. Он тоже не штампованный.

Рихтер мог и вообще не заниматься и не подходить к роялю довольно долго. Это было не из-за того, что его не пускали за границу. Он в принципе хотел за границу не столько из-за самой заграницы, сколько из-за того, что там жила его мать. А его из-за матери и не выпускали. Нина Львовна пробила в конце концов первые гастроли. До этого он ездил, конечно, в Болгарию. Первая капстрана, в которую его пустили, была Финляндия, и это тоже не случайно – Финляндия выдавала, там не сбежишь. А затем он поехал в Америку и произвел фурор.

А вот Гленн Гульд – ковбой. Когда приехал в Москву, всех поразил «Гольдберг-вариациями». Технически. Все обалдели, в том числе и я. А потом он стал невыносимо выдрючиваться. Он может быть хорошим примером того, как не надо играть. Это бескультурье и полная американщина. На него многие молятся, но мало ли на что молятся. У Селина есть фраза, которую я часто цитирую: «Любая жопа мнит себя Юпитером» (это я еще смягчил в переводе). Таких «Юпитеров» развелось множество.

Но Гульд все-таки играл Веберна…

Это у него хорошо получалось. Но у него были совершенно возмутительные записи сонат Бетховена, полная отсебятина. Вообще, он был больной человек. Он очень низко сидел, умудрялся совершенно неправильно держать пальцы и руки. У меня есть его статья о Шёнберге, и надо сказать, что иногда он попадал в десятку. Он же талантливый человек, но из Техаса. У него не отняли оружие, он им пользуется все время.

Как вам работалось с Шафраном и с другими русскими музыкантами?

На репетициях мы с Шафраном все обговаривали детально, а потом на концерте он уходил в свой мир, закрывал глаза и играл совершенно по-другому. Зачем тогда было десять раз репетировать и вырабатывать интерпретацию? Слава богу, на записи это не отразилось.

Я очень любил Федю Дружинина. Его «Воспоминания» – очень хорошая книга. Он был необыкновенный и очень порядочный человек, замечательный альтист. Мы с ним дружили. В последние годы перед отъездом я его потерял – ушел в «Мадригал», и к альту моя деятельность уже не имела отношения. А его заполонил квартет.

У него был инсульт, он не мог разговаривать, но писал. В его книге есть маленькая главка, которая мне посвящена, очень милая. Правда, он сказал, что я мог писать обеими руками, хотя от рождения был левша. Но я никогда правой рукой писать не мог, только левой.

На Западе я встречался с Валерием Афанасьевым. У него не было концертов, он никак не мог приспособиться. Еще в брежневские времена, в 70-е, он вдруг захотел вернуться. Был уже готов пойти в посольство и сказать: «Я хочу домой». Его надо было удержать, чтобы он глупостей не делал, и я в этом участвовал. Потом он уже сделал карьеру, и это желание отпало.

Вне России, с Россией в сердце

Вы сказали, что вам не близка русская натура. Но, судя по высказываниям тех, кто вас знал по Москве, вы всегда были в сердце общества и вполне соответствовали мнению о том, как русский должен себя вести.

Мне трудно судить. Я себя считал западным человеком, скажем так.

А где граница? Что такое русский человек и западный человек?

У меня путалась Россия с советской властью. Мои родители возвращались в Россию, а привезли меня в Советский Союз. Это уже была не былина об Илье Муромце, а что-то совсем другое. Поэтому у меня возникла мысль о том, что советская власть – это результат русской натуры, что неправильно. Здесь, во Франции, все эти революции придумали.

Те, кто изучал и французскую, и русскую революцию, утверждают, что различий между ними было немного.

Да, только в России революция дольше длилась и было больше жертв. Наполеона, который всему этому положил бы конец, в России не было. Я считаю, что ему надо спасибо сказать за то, что он окончательно все это прекратил. Правда, кровопролитием он тоже занимался в больших масштабах, но по другим причинам.

Французская революция впервые ввела всеобщую воинскую повинность, раньше были только профессиональные армии и наемные войска. Офицерский состав состоял в основном из аристократов. Отсюда аристократия, кстати, и произошла. Мои предки тоже были все военные, погоны носили. Военное дело считалось престижным, передавалось из поколения в поколение. Наши наемные войска тоже были из потомственных военных. А во время революции впервые ввели всеобщую воинскую повинность.

Еще французская революция ввела паспорта, до этого их не было. Раньше были корпорации сапожников, плотников, а теперь их распустили, и появился беззащитный пролетариат. Начала зарождаться борьба классов. Профсоюзы возникли только в середине XIX века. А позже появился большевизм.

Большевизм надо понимать как разрушительное начало, а не как советскую систему как таковую. Советская система была в чем-то созидательная, а не разрушительная. Когда началась перестройка, ко мне попал в рукописи очень хороший доклад Холопова о том, что такое советская музыка[29] и как определить это понятие. Мне понравилось, этот доклад был написан по

существу, у меня есть его копия.

Если к этому понятию подойти научно, нельзя ставить знак плюс или знак минус. В любом случае, если даже и ставить эти знаки, четыре минуса интереснее, чем один плюс. Скажем, был такой писатель Кочетов. Мы его читали взахлеб. Это было настолько безобразно, что мы наслаждались. Я бы с удовольствием посмотрел сталинские фильмы последнего периода: «Кубанские казаки», «Падение Берлина». В каком-то смысле это тоже по линии «четыре минуса». Мы все ругали сталинскую архитектуру – высотные здания, станции метро, – а теперь, оказывается, их можно уже ставить под охрану, это целый период мирового искусства.

Сейчас это называется «сталинский ампир».

Сидельников назвал это «ампир во время чумы». **Похоже, вы русским так и не простили?**

Я люблю повторять, что народ имеет то правительство, которое он заслуживает (хоть это и не моя фраза). Меня всегда поражала пассивность русских. Выражение «поживем – увидим» меня очень злило. Я по натуре человек активный, пусть и не революционер.

Вы предпочитали не ждать, а делать то, чего никто не делал?

Это уж точно. Слова Пушкина о том, что русский народ ленивый и нелюбопытный, несправедливы. Человечество в целом лениво и нелюбопытно. Хотя про японцев я никак не скажу, что они нелюбопытны и ленивы. Они все хотят знать и неленивы. Я не скажу, что немцы ленивые. Им деваться некуда, все время дождь. Я сам был страшно любознателен всю жизнь и до сих пор очень любопытен. Признак возраста очень простой: отсутствие любопытства.

Сейчас, прожив такую бурную и насыщенную жизнь, могли бы вы сказать, было бы для вас предпочтительнее, если бы родители не увезли вас в Россию?

Может быть, я был бы архитектором-троцкистом с ультралевыми взглядами. Поди знай.

Тянуло ли вас в Россию после отъезда?

В Россию я ни разу не возвращался, не хотел. Если тосковал, то по друзьям, но не по стране. Хотя у меня очень долго была тоска по Грузии, если говорить о какой-то стране. Ностальгии по березкам у меня не было, я этого никогда не понимал. Теперь друзья либо померли, либо спились, а иногда и то и другое – умерли, потому что спились. У меня там никого не осталось.

На Западе я общался с какими-то если не друзьями, то людьми, которых знал. Вдруг столкнулся с Беллой Ахмадулиной.

Она была с Мессерером, и это он оформлял меня для выступлений с «Мадригалом». Мы общались, и они не боялись со мной встречаться. Но в целом общение началось с перестройки, с Горбачева. Хотя до этого звонить в Россию было трудно, но можно. Маму долго не выпускали, первый раз ее выпустили при Горбачеве. Она потом каждый год приезжала.

А новые связи и круги общения у вас появились?

Больше в Швейцарии. Мне парижский дух отвратителен, он поверхностный и злой. Вот где уж царят моды. Французы до сих пор воображают, что они пуп земли, но это давно кончилось. Франция производит только портных и поваров. Писателей и художников у них уже нет.

Как получилось, что вы обосновались именно в Эксе?

Я уже не терпел Парижа, совсем не мог там жить. Стал искать. Сначала думал о юго-западе Франции. Там дико красивые места. Я даже нашел потрясающий дом в средневековой деревне, и недорого. А потом испугался, что я один и никого там не знаю – и что со мной будет? Так можно поселяться, если женат. Но совсем одному – опасно. Можно спиться, например. И испугался. Потом приехал в Экс с концертом – а я здесь часто выступал. Шел по улице, и вижу полно объявлений: «Сдается… сдается». И подумал: а почему бы мне сюда не приехать, у меня ведь есть здесь настоящие друзья. Вот так сюда и попал.

Здесь интересно. В понедельник рыбу на рынке не продают, потому что в воскресенье ее не ловят – в воскресенье молиться надо. А на рынке рыба только свежая. Здесь очень много козьих и овечьих сыров. С козами у меня все в порядке. Им можно дать на руке соль, простую столовую соль, и они будут есть. Бороться любят. Раньше я с ними общался на Кавказе, но и здесь за городом они есть.

Ближайшая церковь – хорошая. Это монахи-бенедиктинцы. Я с ними общаюсь. Они интеллектуалы, служат хорошо, по-настоящему. Стараются сблизить свою службу с православной. У них причастие в двух видах. У нас хлеб и вино, а у католиков только облатки, причем их причастие – это, в общем-то, маца. Вино пьет только священник, а прихожанам не дают. Когда-то, наверное, давали. Православные упрекали Рим в том, что облатки мертвые, а Христос воскрес, и нужно, чтобы был настоящий живой хлеб, а не мертвый. А маца делается без дрожжей. Очевидно, в Тайную вечерю они ели мацу. Так что все можно обосновать. Бенедиктинцы причащают и хлебом, и вином, в двух видах. У них даже церковное пение похоже на православное, и я хожу слушать.

В Экс я переехал в 1988-м или в 1989 году. Нынешняя моя

квартира – это третья квартира здесь. Предыдущие были меблированные. Потом мне надоело жить в меблирашках, там, как правило, ужасная мебель. Тогда я стал искать пустую квартиру – и, когда напал на эту, тут же в нее вцепился. Здесь тихо, зелень, деревья, нет машин, и в двух шагах от центра. Я ее снимаю. Хозяин не захотел мне ее продавать. Мебель я очень долго выбирал, многое было сделано по заказу, для хранения пластинок и нот.

У вас есть замечательные книги и пластинки!

У меня довольно хорошая библиотека научного характера. Я много читаю о той эпохе, которой занимаюсь. А писания композиторов меня не интересуют.

Штокхаузен теоретикам работы не оставил: он написал объяснения ко всем своим сочинениям. Хиндемит, Шёнберг тоже писали о себе книги. Очень хорошие письма были у Веберна.

Меня это не очень интересует. Вот старинные трактаты – это другое дело. Их непросто достать. Как правило, они издаются для научных библиотек в виде репринтов с оригинальных изданий, иногда с комментариями, переводом на современный язык. Это труднодоступная литература. Все, что я могу знать, скажем, о трудах Царлино или Иоханессе Де Мурисе, издано со вторых рук – я читал не сами эти работы, а о них. Думаю, таким трудам можно доверять, все-таки авторы копались в первоисточниках.

У меня есть огромный справочник по тому времени, который заканчивается на Дюфаи. Это коллективный научный труд. Вот такая литература меня интересует, потому что она по существу. А когда автор хочет себя выставить, это не дело. Ну что, я буду Берлиоза читать? Это, может быть, даже неплохая литература, лучше, чем его музыка. Вот уж кто был совсем дилетант. Оркестровка у него получалась, а с гармонией что-то чудовищное происходило. Личность при этом симпатичная, не противная, но особенно терять на него время я бы не стал.

Мне французская музыка не нравится. Во Франции последний композитор был Рамо. Я прочитал все его теоретические труды, с начала до конца. Причем не из-за любви, а из полемических соображений. В брошюре о темперации я сильно на него напал, он этого заслуживает. В качестве троянского коня я использовал Руссо, которого совершенно не жалую – ни как человека, ни как тем более музыканта. Как композитор он вообще никуда не годится. Но его протесты против теории Рамо, тем не менее, правильные. Рамо, кстати, норовил установить универсальную теорию о гармонии. Он думал, что гармония нам дана от природы. К тому же еще и считал, что гармония первична, а

мелодия вторична – какая-то чушь. Все это, очевидно, под влиянием Декарта.

А потом начинается упадок. После Рамо был только Сен-Санс – очень хороший ремесленник и умелец, по крайней мере не жулик. Но он мне совсем не близок. А XIX век – это катастрофа во Франции.

Ничего нет. Никто даже не помнит этих композиторов. Мейербер – он не совсем француз, он из Германии, но и его слушать невозможно. Потом начинается серия «Форе – Дебюсси», мне это чуждо, поскольку абсолютно бесхребетно.

А так я читаю музыковедческие труды, которые никто, кроме меня, не изучает. Я читаю по-русски, по-французски и могу по-итальянски. В Италии хорошая издательская деятельность, выпускаются репринты.

У вас, наверное, большой архив?

Я давно стал готовиться к кончине и привел в порядок весь свой архив. У меня сын есть, но мне всегда было жалко, что не было дочки. Так что моя ученица Лиза Миллер – это искусственная, что ли, дочка. У меня с ней такие отношения. Я ей отдал всю свою нотную библиотеку. Кое-что отдал в Московскую консерваторию, но не знаю, какова судьба этих нот – передали ли их туда или нет? А вообще, Московская консерватория, наверное, потеряла педагога в моем лице. Если бы я занимался преподавательской деятельностью и читал лекции, у меня, возможно, появился бы навык. Но у меня никогда в жизни его не было.

Когда вы раздавали свою библиотеку?

Еще до последней больницы. У меня было несколько катастроф: сначала инфаркт, потом я хребет поломал, потом, через год, еще что-то было. Все время наваливались новые несчастья. Последнее было этой весной, когда у меня случилось внутреннее кровотечение, я потерял много крови, мне делали три переливания.

Всю жизнь я очень много курил, без остановки, и бросил не сам. Мне сделали операцию, и я провел в больнице в сумме четыре месяца. Там я не курил, так и перестал. У меня был отек легких, это смертельно. Я довольно долго – месяц – был без сознания и жил на всем искусственном – дыхании, питании. До сих пор полно шрамов, потому что в меня вводили все. Выжил чудом. Уже пригласили священника меня соборовать, вызвали сына из Эстонии и выбирали костюм, в котором меня хоронить. Было безнадежно, и вдруг произошло чудо.

Как будто судьба меня преследует. Но что делать – жив, курилка! Мне это помогает сосредотачиваться. Я уже не могу

отвлечься физически, сам не хожу, навещают меня редко. Стал больше читать. Поневоле становишься эрудитом.

Вы наверняка всегда были эрудитом, это было заложено в детстве, юношестве, вы ведь всегда много читали.

Да. Поэзию любил, например Введенского. От него мало что сохранилось. Последняя его «Элегия» замечательная, и «Прощание» тоже очень хорошее[30]. Я даже хотел положить это на музыку, мне виделся уход с этого света, что-то вроде реквиема для самого себя. Это было несколько лет назад.

Чем, на ваш взгляд, отличается творческая среда на Западе и в России?

Я могу сравнить условия, которые у меня были там, в России, с западными. Главная разница заключалась в том, что там была среда, которая меня поддерживала. Ее здесь нет. То, что была среда и поддержка, – это тоже феномен советский. Мы как-то сплачивались, что ли.

У меня есть книжка про одного румынского философа коммунистического периода. Чтобы уйти от всей этой гадости, он покинул Бухарест, уехал в какую-то деревню и заперся там. Жил очень скромно, был эрудит, вроде Лосева. Вокруг него образовался круг учеников, которые раз в месяц или даже чаще садились на поезд, затем пересаживались на громыхающий автобус и ехали к нему набираться мудрости. Я читал дневник одного из участников этого кружка и почувствовал что-то родное. Царство кухни коммунальной квартиры, собрание интеллигентных людей.

В России было единение людей: приходили друг к другу ночью без звонка. Это то, что в России лучше, чем на Западе. Даже сейчас еще в небольших провинциальных городах это осталось. Люди чище живут.

Здесь студенты думают о заработке: как найти такую работу, чтобы пораньше была пенсия? Я, например, не знаю своих соседей. Мы здороваемся, когда встречаемся, а дальше этого не идет. В Москве всегда можно попросить хлеб или соль, и даже в голову не приходит возвращать. Когда я рассказывал здесь об этом, мне говорили: «У нас так было во время войны». Могу это понять: ведь советский период – это постоянное военное время.

На Западе постепенно исчезает социальная жизнь: люди едут по одному в машинах, телевизор смотрят, не разговаривают между собой. В Америке даже есть специальный институт «Музак», который создает музыку для супермаркета и лифта. Теперь и в ресторанах стали это включать – навязывают фон. Мне объяснили, почему в ресторане должна быть фоновая музыка: потому что иначе люди боятся разговаривать друг с другом.

Музыка, получается, тоже пропитана идеей супермаркета – музыка, которую будут поглощать.

Супермаркет – это оболванивание. Это портит вкус и порабощает человека. Так во всем. Вы покупаете в супермаркете то, что под целлофаном, что сделано и упаковано машиной. А я покупаю на рынке только то, что делают люди сами. Рынок – это не люкс, это нормально.

К сожалению, в мире сейчас это исчезает.

Как и нормальные отношения между людьми. Здесь нет отношений с публикой. Какие-то «послеконцертные стаканчики» всегда бывают; в основном, как правило, приходят официальные лица, которых пригласили устроители концерта. Но это разные вещи. В то советское время, которое я застал, для людей походы на концерты были не развлечением, а чем-то другим. На некотором уровне к культуре было более духовное отношение, чем на Западе. Здесь культура – это образование, и все. И вообще теперь говорить о культуре неприлично, вас сразу обвинят в элитизме.

Кто-то сказал, что, когда все гибнет, остается только культура. Вот для того, чтобы культура не разрушилась, мы и существуем. Своей миссией я считаю защиту культуры (не путать с Министерством культуры). Когда ничего уже нет, она остается. Я считаю себя прежде всего представителем культуры. Хотя это слово испохаблено, для меня это чрезвычайно значимое понятие. А такие заведения, как Министерство культуры, создаются, когда уже нет культуры. Я не представляю, чтобы во Флоренции Медичи было такое министерство. Это словосочетание отвратительно.

В Германии было очень сильно понятие «Bildung». Теперь оно, наверное, тоже исчезло. Это понятие дало кальку для слова «образование» («Bild» – это образ, картина). Во времена Шёнберга это понятие уже не носило возвышенного смысла, а с приходом нацистов все рухнуло. Геринг говорил: «Когда я слышу слово «культура», я вынимаю пистолет». После войны вся образованная часть немецкого общества сбалансировала в левизну. Понятие культуры ассоциировалось с буржуазностью в плохом смысле слова.

В России было по-другому. Еще до «Мадригала», когда я стал давать сольные клавесинные концерты, были аншлаги, и приходила определенного типа публика. Как кто-то из моих знакомых сказал, одна часть публики была бородачи в свитерах, а другая часть – стукачи. Помню, я тогда пошутил, что они ходят слушать клавесин, потому что им не нравится Брежнев. То, что не нравится Брежнев, можно было отнести ко всему: и к эротической

московской жизни, которая была весьма свободной, и к другим вещам. Еще я говорил о своей деятельности, что даю людям пирамидон.

Я вижу, что мы сейчас находимся в состоянии кризиса культуры, потому что общество находится в кризисном состоянии. Начиная с какого-то момента тот высокий уровень, который был в начале XX века в Вене, начал теряться. Все это происходило на моих глазах, и я даже в этом участвовал. Про себя могу сказать, что, когда я стал писать додекафонную музыку, это был «поворот спиной к тональности», а теперь я поворачиваюсь спиной в другую сторону и оказываюсь лицом к далекому прошлому.

В 50—60-е годы в Москву приезжало столько исполнителей со всего мира. А из клавесинистов кто-нибудь там побывал?

В этом смысле у меня не было никакой конкуренции. Однажды приехала швейцарка Изабель Неф, я даже переворачивал ей страницы. Она приехала со своим инструментом, с педалями. Она не признавала аутентичные инструменты.

Джоель Шпигельман учился в Москве и однажды дал полуофициальный концерт на маленьком клавесине, который потом стал клавесином «Мадригала». Он давал мне дельные советы. Я ведь ничего не знал и развивался совершенно интуитивно. Джоель мне очень помогал.

Клавесин в Москву первым привез перед смертью Гюнтер Рамин[31]. Он приехал с хором из лейпцигской «Томас-кирхе» и исполнял «Страсти по Иоанну» в Большом зале. Помню, я разрыдался в одном месте. Этой музыки я никогда до этого не слышал, и мне показалось, что они божественно исполняют. А еще на этом концерте случилось вот что. Это был День танкиста или другой подобный праздник. Была очень поздняя весна или даже начало лета, и поздно темнело. Сквозь окна Большого зала было видно, что еще день. В тот момент, когда Христос умирает, есть большая пауза, и вдруг в это время начался салют. Через окна был виден фейерверк. Это было очень странное совпадение, очень странное. Гюнтер Рамин подождал немножко, поскольку салют был шумный, и пауза стала больше. Совпадение с текстом всех очень удивило.

Что вы исполняли из современной музыки как пианист или клавесинист? Вы играли Шёнберга или Веберна?

Да, у нас с Лидой[32] был «liederabend» в Малом зале. В программе были сочинения Хуго Вольфа и Шуберта. А на бис – поскольку программу бы не пропустили – были песни Веберна, из

третьего и четвертого опусов.

А был еще такой случай. Денисов дал мне ноты сочинения Донатони «Дубль» для клавесина, причем клавесина с педалями. Как сделать, чтобы сыграть? Я составил программу, в которой были Фрескобальди, Скарлатти, Циполи, Донатони. Они решили, что это все XVII век, не стали интересоваться, и таким образом я протащил эту пьесу благодаря итальянской фамилии автора. Я потом рассказал об этом Донатони при знакомстве. Он меня страшно разочаровал, оказался очень холодный и деловой человек. Меня не угостил. Я спросил, хочет ли он познакомиться с моей музыкой, он сказал: «Нет». Меня это не очень воодушевило. А я ведь рисковал, играя его музыку. Он даже спасибо не сказал.

Для клавесина не умеют писать, это инструмент другой эпохи, он не годится для современной музыки. Я для него не писал. Если писать для него так, как я вообще писал, то исказился бы дух инструмента. Нельзя «делать модернягу» на клавесине.

Строго ли вы оценивали свои выступления?

Иногда на концерте казалось, что очень удачно сыграл. А потом, при прослушивании записи, вдруг понимал, как плохо это было. Когда я работал над ХТК, очень много записывал на магнитофон, проверял себя. Потом обнаружил, что это сушит игру, и перестал это делать. Записывать можно, но в меру.

Как проходили ваши концерты?

Поначалу я боялся забыть и играл по нотам. А потом узнал, что и в старые времена играли по нотам. В молодости я играл наизусть; позже мне больше не хотелось учить наизусть и терять на это время.

Было страшно, когда я еще только начинал выступать. Одна женщина-конферансье переворачивала мне страницы в Ленинграде. Я ее попросил: «Если почувствуете, что я волнуюсь, щипайте меня». Она меня пощипывала, и это помогало. Я сильно волновался и ужасно много мазал из-за этого. Потом с возрастанием количества концертов это прошло, и у меня часто возникало возбуждение перед выходом на сцену, и даже со временем пришла эйфория.

Мне Рихтер говорил: «Надо часто играть, тогда волнение совершенно пропадает». Я даже иногда в антракте детективы читал, это всех очень удивляло. Знаю, что лабухи из оркестра играют в шахматы и шашки во время перерыва, но другое дело – солист. У меня было такое количество концертов, что полностью исчез всякий мандраж. На Западе я уже реже стал играть на публике.

Когда я попадал на гастроли в провинцию, меня обязательно приглашали в какой-нибудь дом, и в нем были провинциальные девушки – в них есть своя прелесть, в провинциальных девушках. Самое ужасное случалось, когда они начинали задавать вопросы. Во-первых: «Расскажите что-нибудь интересное». Тут же теряешь дар речи. Ну и потом: «Сыграйте что-нибудь свое».

На конкурсы Чайковского вы ходили?

Меня они совершенно не интересовали. Я против конкурсов, считаю, что это нездоровое явление. Был замечательный французский пианист Ив Нат, из гигантов, бетховенист, как ни странно для француза. Он очень обрушился на Маргарет Лонг, ведь с нее начались эти конкурсы. Сказал, что конкурсы превращают музыку в спорт. Могу только подписаться под этим. Ни на какие конкурсы я никогда не ходил.

И пианиста выдающегося ни одного не помню по Москве. Все с ума сходили по Ван Клиберну, но только потому, что он был молодой американец и сыграл на бис «Подмосковные вечера».

У вас были агенты или менеджеры?

Надо сказать, что мне не очень понятен этот мир посредников, будь то советский чиновник или западный импресарио. Помню, меня предупредил один советский чиновник: «Вы не хотите иметь посредника, но на Западе вам придется иметь с ними дело». Я ему ответил тогда, что если у меня с одним посредником ничего не выйдет, то смогу пойти к другому, потому что там существует конкуренция. Он ничего не сказал. Но на самом деле, действительно, это не так просто. Потому что, если пойдешь к конкуренту, он поинтересуется, почему первый не хотел с тобой иметь дело. Они ведь все связаны между собой и делятся информацией, даже когда враждуют.

Мне один менеджер откровенно сказал: «Мне все равно, что продавать – артистов или носки. Но вы учтите, что мне приходится платить за рекламу, за помещение и за секретаршу. Знаете, клавесин – это всего 200–250 человек в зале. Смените инструмент и приходите. А клавесин меня не интересует. Расходы такие же, как и при других инструментах, а доходов мало, я проиграю в деньгах». Мне понравилось, что он был со мной откровенен. А некоторые врут.

Сол Юрок был хороший делец, у него был чисто коммерческий нюх. Я с ним был знаком. Он рассказывал анекдоты, а больше не знал, о чем разговаривать. Я имел дело с другим импресарио – с Хартунгом в Лондоне. В отличие от Юрока, он любил музыку и был хорошо образован. Он увлекался кем-то не по соображениям бизнеса, а когда ему нравилось, как человек исполняет. Он мог пойти на риск, если ему самому

нравилось.

Мне тоже приходилось отфутболивать. В России пошли слухи про Беляевский фонд, и я стал получать письма из провинции следующего содержания: «У меня дочка, ей тринадцать лет, она очень хорошо играет на фортепиано. Не могли бы Вы устроить ее в Парижскую консерваторию и сделать ей стипендию?» Я не отвечаю на такие письма.

Мне удивительно, что меня в России знает молодежь. Иногда я получаю трогательно-высокопарные письма и удивляюсь, что молодые люди меня знают.

Известно, что клавесин вас покинул в 2003 году…

Да, я отдал его Любимову. Любимов тогда играл «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», он выбрал его из-за названия, как намек. Само сочинение ничего не стоит. Бах написал его, когда был еще совсем молодой человек, неопытный и подающий надежды.

На пианино вы часто играли?

На пианино я всегда поигрывал для себя – ну не играть же Шуберта на клавесине.

Вы в курсе всех мировых событий. Вы слушаете радио?

У меня радио постоянно настроено на музыкальную программу, и летом, когда бывают фестивали, я иногда записываю передачи на пленку. Таких радиостанций две во Франции, и они обе плохие. На одной музыка идет подряд, без перерывов, отдельные части разных произведений. А на другой больше трепа, чем самой музыки, и треп очень вульгарный. Поэтому радио я включаю, только когда идет живая передача с концерта.

Иногда слушаю новости, когда случается какое-то невероятное событие. Когда происходило 11 сентября, я слушал радио и даже телевизор смотрел у знакомых. У меня никогда в жизни не было телевизора и не будет.

Читаете ли вы газеты?

Нет. Но иногда покупаю «Международный курьер» по-французски, где печатаются выжимки из прессы всего мира – Израиль, Япония, Америка, Россия. Я его покупаю, когда устаю и не могу уже читать умные книжки. Там бывают интересные материалы. Они выбирают сенсационные статьи, чтобы люди покупали этот журнал. Много бывает необычного.

Иногда покупаю и читаю русские газеты и начинаю скрежетать от злости. Я ведь борюсь с засорением русского языка. «Имидж» – это американское слово. Есть же русское слово «образ». Правда, «саммит» – это короче, чем «встреча в верхах». Иногда я впадаю в недоумение: например, мне пришлось

объяснять, что такое «пиарность». Это монстры, а не слова. Все это идет из американского языка – не «пэ эр», «пи ар». Теперь вместо слова «блат» стали говорить «пиарность». Так шикарнее, что ли, звучит.

Пиарность предполагает наличие агента, который за тебя что-то сделает. Тогда как блат – это когда ты сам для себя чего-то добиваешься.

Блат – это по-немецки «лист». Мой отец учился в Александровском лицее, и его послали исследовать финские народности на Печору. К нему приставили казаков и дали белый лист, подписанный губернатором. Он мог на этом белом листе обращаться к местному начальству и требовать все, что нужно, потому что губернатор не мог все предусматривать. Отсюда слово «блат». Уже в советское время оно перешло в жаргон. Но смысл тот же.

Преимущественное право на получение чего-то.

Правда, в советское время это делалось по знакомству, а в царской России это было связано с социальным положением. Думаю, что у номенклатуры была своя система блата. Но это меньше требовалось, потому что все предусматривалось. Какие в ЦК были public relations? В ЦК была своя столовая, в которой все было страшно дешево. Но чтобы ею пользоваться, надо было быть работником ЦК.

Как проходят ваши дни здесь, за рубежом?

Меня будит свет. Я часто просыпаюсь, когда он еле-еле брезжит. Мне нравится встречать день. Первым делом я еду на своей коляске на кухню, чтобы проснуться. Довольно долго здесь сижу за кофе. Потом следуют ванные процедуры. Я много слушаю музыку. Мысли появляются, и становится более понятно, в чем суть.

У меня с телефоном сложные отношения. Только начинаю слушать музыку – звонок. Только стоит сесть за стол – звонок. У меня из-за этого истерики иногда начинаются, так что я его выключаю.

Быт мне неинтересен, я быстро бытовые детали забываю. Часто встречаю на улице очень хорошо знакомого человека и не могу вспомнить, как его зовут. Это очень неприятно. У меня на практические вещи ужасная память, а на то, что я вам в эти дни рассказываю, вроде бы ничего.

Вы нас замечательно потчуете.

Готовить еду для меня – это все равно что давать концерт. Я даже хлеб умею делать и пирожные.

Когда вы выучились готовить?

Когда я попал на женщину, которая все портила. У нее все

сгорало, она все забывала. Потом остался один, а поскольку я люблю хорошо есть, увлекся приготовлением пищи. Даже в Москве готовил, но там это очень дорого обходилось. Все надо было добывать на рынке, а рынок был дорогой. Мясо было лучше, чем на Западе, оно не проходило через бойню. Я такого мяса не встречал нигде. Здесь мало вкусного мяса.

А вообще, русскую кухню я не люблю. Котлеты делаю, но полно специй туда засовываю и не хлеб кладу, а что-то другое. Мне русская кухня неинтересна. Единственно, что мне нравится из русской кухни, – это блины на Масленицу. Надо, чтобы с икрой и угри копченые. А так, эта кухня очень примитивная и тяжелая. Но у меня остались хорошие воспоминания о больших речных рыбах, которых здесь нет.

Я люблю восточные кухни – Грузия, Турция, Иран, Сирия. У меня целый шкаф с пряностями. Чили не пользуюсь – грубая работа. В Дагестане кухни нет. Еда там чудовищна. Единственное, что там съедобное, – это сметана. Они очень бедные. Это вам не Грузия.

Вы ходили в Москве в рестораны?

Конечно. В особенности я любил «Арагви», пока не посадили повара. А повара посадили, потому что он все доставал «слева», поэтому и было вкусно.

Как называется этот суп, который вы нам сварили?

Никак. Это просто марокканский суп. Наложил продуктов в горшок, засунул в печь, и все. Не надо следить, и через час готово. Это такое простое крестьянское блюдо. Я надеюсь, вы будете сыты. А на сладкое будет мороженое.

И попьем чайку.

Я становлюсь матеманом – пью мате. Достаньте, пожалуйста, конфеты. Шоколад имеет такое свойство, что я его ем.

Глава 2
Творчество

Когда меня спрашивают, кто я – композитор или исполнитель, – мне трудно ответить. Я не считаю, что я двуликий Янус. Я просто музыкант.

Андрей Волконский

Вы – музыкант-философ, уникальный тип музыканта.

Я бы не сказал, что в моем творчестве есть какая-то философия. Моя музыка – это просто странности моей биографии. Я себя больше интересую как исполнитель, чем как композитор.

У вас интеллектуальный тип личности.

Согласен.

Композиторы работают по-разному. Один хочет в каждом новом сочинении добиться совершенства, построить новый мир, создать свою вселенную и совершить то, чего еще не было. А другой просто сочиняет, без всяких максималистских установок. К какому типу вы относитесь?

У меня никогда не было никаких установок. По-моему, это очень плохой признак, когда хочешь что-то особое сделать.

У Баха такого никогда не было, а у Скрябина все творчество на этом основано. Айвз даже написал «Вселенскую симфонию».

У Айвза творчество чрезвычайно связано с Эмерсоном и трансцендентализмом. Он себя этим питал. Вот уж где противоположность города и деревни! А ведь как Маркс и Энгельс не любили деревню, считали крестьян тупицами! У Энгельса, по-моему, даже есть выражение – «деревенский кретинизм». Это правда, что крестьянин – собственник. С чувства собственности все и начинается.

Вы сочиняете за письменным столом или у инструмента?

В молодости сочинял у инструмента. После знакомства с Гершковичем я перешел за стол. Гершкович меня сначала научил читать ноты как книгу, а потом стал меня стыдить, и я постепенно перестал сочинять у рояля. Был переходный период, когда я что-то еще проверял за инструментом, но потом уже совсем перестал и начал писать за столом.

Вы предпочитаете, чтобы вашу систему называли

додекафонией или как-то иначе?

Мне все равно. Серия может быть из шести звуков или даже из четырех. Шёнберг сам не любил слово «додекафония» и называл свою систему длинным названием «Техника композиции при помощи 12 звуков, независимых друг от друга».

Перед этим мне нравился неоклассицизм – Хиндемит, Стравинский. У меня сильна линеарная полифония в Альтовой сонате, даже в «Musica stricta» еще это есть. А в «Жалобе Щазы» что-то утеряно в этом смысле, потому что там больше технических задач. Не надо себе ставить особенные технические задачи. Они так или иначе возникают по ходу действия, но специально себе ставить цель не следует.

Правда, Брамс говорил, что, когда у него не было вдохновения, он садился и писал канон – «ни дня без строчки», – но не считал это сочинением, а делал это, просто чтобы не потерять сноровку. У него очень много канонов в музыке, причем есть самые неожиданные. Например, в начале Четвертой симфонии мы находим терции у деревянных, все повторяется, но как бы вертикально. Это тоже своего рода канон. Поэтому Шёнберг и сказал, что Брамс – «прогрессист». Между прочим, я эту тему нашел в третьей части «Хаммерклавира», в разработке, в точном виде. Это не случайно. Когда о Первой сонате Брамса кто-то сказал, что она напоминает «Хаммерклавир», он сухо отрезал: «Это каждому дураку ясно».

Период первый

Первый период – ранний, неоклассического направления, когда я испытывал влияние Стравинского, Хиндемита, Бартока. Ничего другого и не могло быть во враждебном культурном окружении и в полной изоляции от происходящего в музыкальном мире. В то время даже Вагнер и Дебюсси считались упадочными композиторами.

Из книги Марка Пекарского[33]

Соната B-dur для фортепиано (1949)

Незадолго до моего отъезда на Запад ко мне зашел композитор Балтин, я с ним дружу по сей день. У меня была Фортепианная соната, которую я написал в Тамбове в 1948 или 1949 году и посвятил Балтину. Он упросил меня отдать ему ноты сонаты и таким образом спас это сочинение. Это подражание Прокофьеву, там ничего от Волконского нет.

Сидя в Тамбове, я увидел книгу «Музыка живых и мертвых» Шнеерсона. Такие книги были источниками информации. Я даже подозревал, что авторы нарочно ругали все, но, поскольку они включали цитаты из оригинальных источников, из них можно было получить какую-то информацию. В этой книге была упомянута система Шиллингера. И в моей Фортепианной сонате есть увеличение темы в квадрат. Конечно, никто не знал, что это написано по системе Шиллингера. Вообще-то, соната была задумана как подражание Прокофьеву, но я решил и систему Шиллингера попробовать употребить.

В Тамбове в 1948 году я придумал еще один прием. Когда мне нужно было сочинить тему, я брал нотную бумагу, закрывал глаза и наносил на эту бумагу точки. А потом смотрел, где нужно диез поставить, где бемоль. Все это получалось квазитонально. В сочинении, с которым я поступал в Московскую консерваторию, тема была написана именно так. Сочинение это называлось «Весенняя увертюра» и потом было уничтожено.

Соната для арфы (1951)

Арфистка Таня Вымятнина, пока ждала начала урока у Веры Георгиевны Дуловой, увидела на рояле у своей

учительницы какие-то ноты и переписала их. Оказалось, что это ваша арфовая соната. Таня успела только вторую часть переписать. Дулова вам ведь помогла попасть в Мерзляковку, не так ли?

Да. Весь архив Дуловой купил какой-то новый русский, так что соната сейчас оказалась в частных руках.

Опера «Из рыцарских времен» (начало 1950-х годов)

В замке живут разные люди: рыцари, которые говорят об охоте; певицы, которые путают музыку с сексом. Все этажи перемешиваются. В конце концов монах изобретает порох, производит опыт, и башня взрывается. А вместе с ней и театр, вся публика гибнет. Я отменил, разумеется, гибель театра, иначе у этого спектакля было бы только одно представление.

Название «Из рыцарских времен» осталось из Пушкина, все остальное я придумал заново. Это был второй мой оперный сюжет. А первый был совсем детский.

Вы начали писать музыку на это либретто?

Нет, только либретто написал. Мистика и секс есть у всех, только у меня это было в очень грубой форме, не так, как у декадентов. Это были 50-е годы, Москва, порыв ненависти к советской власти. На башне, о которой идет речь, была надпись «Выход воспрещен». И было три оркестра, которые осаждали башню: оркестр старинных инструментов, джазовый и ансамбль электронных инструментов (студия Термена).

Параллельно эти идеи появились у Циммермана, но я тогда о его существовании не знал. Они носились в воздухе.

Поскольку Термен был советским шпионом в Америке, ему разрешили сделать студию, она была на Пушкинской площади. Там было камертонное пианино V-8. Можно было записывать и делать озвучку. Я этим пользовался для театра и кино и много работал в этой студии.

Фортепианное трио (1950–1951)

У меня была студенческая работа – Фортепианное трио. Я вставил туда кусочки старинной музыки, которой тогда увлекся, и Шапорин с ужасом сказал Балтину: «Что там такое Волконский понаписал? Это же «монахи идут сжигать лабораторию Ломоносова!»».

Кантата «Русь» на текст Гоголя (1952)

Еще будучи в консерватории, я написал по предложению Свешникова кантату на текст гоголевской «Тройки». Кантата называлась «Русь», и там были «русизмы» или, как выразился Любимов, «кучкизмы». Это было до Квинтета.

То есть спустя всего несколько лет после эмиграции вы себя уже почувствовали частью русской культуры?

Нет, я ничего не чувствовал. Но нельзя же писать музыку в стиле Хиндемита на текст «Русь, куда ты мчишься?»!

Концерт для оркестра (1953)

Меня вызвал Свешников, когда он был еще директором консерватории. Он меня всегда журил, но, с другой стороны, понимал, что я человек талантливый и мне надо бы помочь. Если вдуматься, можно понять, что, наверное, он не был сволочью. Просто времена были такие. Он рекомендовал меня в Комитет по делам искусства (Министерства культуры еще не существовало), и мне заказали написать увертюру к открытию нового здания университета на Воробьевых горах, которое, кстати, выстроили заключенные. Я написал увертюру, принес, сыграл, и случился переполох. Меня вызвала к себе Заруи Апетовна Апетян, которая была женой композитора-авангардиста Гавриила Попова, и сказала, что увертюру надо переработать. Я ушел ни с чем, университет открыли без моей музыки, и я забыл всю эту историю.

Прошло полгода, мне звонит все та же Заруи Апетовна и спрашивает: «Ну как, вы переделали?» Я сказал: «Да, конечно». – «Ну, тогда принесите завтра утром, – говорит она, – у нас будет комиссия». Что делать? Обнаглев, я снял титульный лист, где было написано «Увертюра к открытию Московского университета», поставил новый титульный лист и написал: «Концерт для оркестра». Прихожу, играю. Заруи Апетовна говорит: «Ну, это другое дело! Сразу видно, что вы поработали». Пьесу купили и дали деньги! И даже сыграли.

Дирижировал этим исполнением Геннадий Рождественский. Он был тогда студентом, и это было его первое в жизни выступление. Оркестр был Областной филармонии, а в струнной группе играла, между прочим, альтистка Сильвия Федоровна – последняя жена Нейгауза. Любимов откопал эту запись, которая каким-то чудом сохранилась в Кабинете звукозаписи Московской консерватории.

Исполнение ужасное, все фальшиво, но все же суть понять можно. Надо погрузиться в то время, чтобы осознать, насколько это было смелое сочинение. Написано оно было летом 1953 года, Сталин только что умер. Исполнено весной 1954 года. Его разгромили – и не кто иной, как Светланов, который был тогда аспирантом.

Прокофьевым в этом сочинении не пахнет. Стравинского есть немножко, но в особенности чувствуется Барток. Даже в главной теме есть какие-то интонационные «бартокизмы». Главная партия идет в басу, весь бас построен на цитате из Баха – из Третьей партиты ми-мажор.

Такую музыку в то время не писал никто.

Пожалуй, это так. Сочинение написано в первое лето после смерти Сталина. Это совпало с моей женитьбой. Может быть, тут были свадебные, радостные настроения. А на открытие Московского университета мне было плевать.

Перед отъездом из СССР я штук пять своих ранних сочинений уничтожил, и в частности партитуру этого сочинения. Но Любимов мне сказал, что оно не потеряно, потому что сохранились партии в библиотеке Московской консерватории (партитуру он не нашел). Так что при желании его можно восстановить. Я удивился, что это сочинение сохранилось, потому что сделал все возможное, чтобы оно не сохранилось. Теперь я бы не стал его уничтожать, в нем есть какая-то свежесть.

Интересно, как писал молодой человек, воспитывавшийся в Европе. Живя в Европе, вы знали Прокофьева?

Нет, не знал. Мне очень нравился фильм «Александр Невский» и музыка. И еще помню, как Никита Магалов сыграл Седьмую сонату, он был первым ее исполнителем на Западе.

Приехав в Россию, я попал в музыкальное училище. Там учился Марутаев, и он меня приобщил к Прокофьеву. Там была целая группа ребят, которым я был интересен, потому что приехал с Запада. Они ко мне первыми проявили живейший интерес, и я их приобщал к Стравинскому. Помню, играл для них «Историю солдата».

Вы к тому времени уже были музыкантом? Это ведь еще детский возраст.

Да, я же очень рано начал музыкой заниматься. Одну из моих детских пьес показывали Рахманинову. Он потом ее, между прочим, наизусть сыграл. Но там, надо сказать, нечего играть, нетрудно было. Дама по фамилии Зернова была в гостях у Рахманинова, зашел разговор обо мне, и она передала нам об этом в письме. Есть у меня это письмо.

Дочь Рахманинова вышла замуж за одного из Волконских, но он очень быстро умер. Они только год прожили вместе. Мне Рахманинов прислал костюм индейца с перьями из Америки, это был его подарок. Должен сказать прямо, что никакого пиетета по отношению к Рахманинову у меня нет, ни как к пианисту, ни тем более как к композитору. Я его вообще не считаю композитором.

Фортепианный квинтет (1954–1955) и Соната для альта и фортепиано (1955–1956)

Серьезная и качественная музыка началась у меня с Альтовой сонаты, а до нее все было пробой пера. Я ее очень быстро написал, чуть ли не за три дня, для Баршая. Там в финале альт

играет ракоход первой части.

У меня даже в ранних сочинениях была зеркальность – например, в Квинтете. Я всегда, даже в раннем возрасте, думал о форме. В Квинтете есть недостатки в языке, много излишеств. Зеркальная реприза возникает в первой части, поскольку главная партия в конце, она же получается и кода.

Как вы приходили к этим формам? Вы тогда старинную музыку хорошо знали?

Нет, хотя уже и интересовался. ***Опера «Иван Грозный» (начало 1950-х годов) и Струнный квартет (1955)***

Я хотел написать оперу, когда был совсем молодым, и Струнный квартет был эскизом к ней. Поэтому там тоже есть эти «кучкизмы».

Меня как раз уже исключили из консерватории в тот момент[34]. Когда мне говорили: «Ты должен сделать все, чтобы тебя восстановили», во мне сразу возникал дикий бунт и протест. Я не собирался возвращаться. У меня был заказ на кино, на мой первый мультфильм, и я думал: «Зачем мне консерватория?» Да еще и после консерватории будет распределение; могли послать, скажем, в Сталинабад, чтобы избавиться от меня.

Однажды получилось так, что я оказался в каком-то президиуме рядом со Свешниковым, и он меня спросил, не собираюсь ли я возвращаться. Я сказал: «Ни в коем случае, даже на ваше место». Благодаря тому, что меня исключили, я попал в члены Союза композиторов – вот они, парадоксы советской системы. Логика была такая: мол, консерватории не удалось его воспитать как надо, а у нас получится. Там была молодежная секция, я туда ходил, потом заболел, и меня сделали членом Музфонда, чтобы мне помочь.

Потом я показал на секретариате Фортепианный квинтет. Хубов, который заведовал тогда журналом «Советская музыка», вскочил и сказал: «Это настоящая русская музыка!» И все проголосовали за то, чтобы меня принять в Союз, хотя я даже не просил. Я удивился, но потом мне сказали по секрету, что идея была следующая: «Там, в консерватории, к нему неправильно отнеслись, а мы сделаем из него советского человека».

Почему «Грозный»? Из-за Сталина. Там должен был быть Малюта Скуратов. Известно, что Грозный был моделью Иосифа Виссарионовича.

Ему Наполеон тоже нравился, он даже наградил академика Тарле за книгу о последнем. Кстати, Наполеон не был французом, он корсиканец, а семья из Италии, они поселились на Корсике. Гитлер – австриец, а не немец. Почему-то такие люди все приходили извне, и Сталин тоже.

Эта опера должна была быть портретом Сталина? Какие вы преследовали цели?

Мной руководила идея о связи России и большевизма – о том, что Сталин мог возникнуть только в России.

Вас когда-нибудь просили написать сочинения известные исполнители?

Ростропович просил, когда я еще был студентом. Он хотел, чтобы я написал что-то быстрое, чтобы было трудно сыграть и чтобы были повторные ноты. Мне это предложение понравилось, но я сказал: «Вы очень хорошо играете, но, думаю, что через год или два вы будете еще лучше играть, и тогда я для вас напишу». Он мне никогда этого не простил. Хотя мы после этого встречались в обществе.

Ростропович был потрясающий виолончелист, но как человек он все рассчитал, как шахматист – на тридцать пять ходов вперед. Он вовремя попадает туда, где спихивают статую Дзержинского, вовремя играет у Кремлевской стены, вовремя скрывает Солженицына. Видимо, у него была дьявольская интуиция.

Но ведь нельзя было предусмотреть, что его с Солженицыным выгонят, а не убьют.

Думаю, что можно. Был бы слишком большой скандал. Конечно, момент покера был, но Ростропович всегда был в выигрыше.

Как вы относитесь к тому, что Солженицын вернулся?

По-моему, он ничего не понял в Западе. Он знал Запад только через телевизор, он ведь себя отгородил от всего, устроил себе в Вермонте маленький такой ГУЛАГ, там были заборы и чуть ли не вышки со сторожами, чтобы туда нельзя было проникнуть. Он жил в каком-то совершенно изолированном мире и ругал западный мир, не зная его. Я помню гарвардскую речь, которую он произнес всего через несколько месяцев после приезда в Америку. Что он мог знать о западном мире? Ничего. Эта речь меня разозлила, и я даже написал открытое письмо в газету «Русская мысль», но газета его процензурировала. Они не все пропустили и много сократили, думая, что нельзя Солженицына критиковать. Есть такая позиция. А я считаю, что, если человек говорит что-то ошибочное, нужно и можно критиковать.

Солженицын, конечно, сыграл огромную роль, и я отмечал это в статье, но у него были очень странные заявления. Я выражал несогласие с некоторыми его позициями, которые, по-моему, происходили из-за его полного незнания и непонимания Запада. У него уже появились нападки на институты. Про Америку он говорил, что там исключительно правовые отношения. Конечно, юридическое начало там очень сильное, но я не могу свести всю

Америку к юридическому началу, там все-таки и другое есть. Он говорил, что все американцы ходят с озабоченными лицами. Почему все? Я знаю полно американцев, у которых совсем не озабоченные лица. Он дал такое тенденциозно-искаженное представление, причем обращался именно к американцам, ведь он произносил эту обвинительную речь в Гарварде.

Другие произведения, написанные в первый период: Кантата «Лик мира» на тексты П. Элюара (1952); Каприччио для оркестра (1953–1954).

Период второй

> *Второй период начался около 55–56 года благодаря «оттепели», когда произошло открытие «нововенской» школы и серийной музыки. Это додекафонный и серийный период с личностным использованием этих техник.*
>
> *Из книги Марка Пекарского*[35]

«Musica stricta», фантазия для фортепиано в четырех частях (1956–1957)

Все четыре части «Musica stricta» очень разные по технике. Первая часть написана под впечатлением Пяти пьес для оркестра Шёнберга и частично навеяна фрагментами первой и в особенности второй пьесы. Она в трехчастной форме. В середине появляются все двенадцать звуков. Серия, которая там возникает, состоит из транспозиции первой клетки. Реприза не горизонтальная. Тут я почувствовал мысль Шёнберга о том, что повтор должен быть всегда видоизмененным. Репризу не замечаешь, она появляется с четырьмя звуками этой клетки, но уже по вертикали, а не по горизонтали. Я интуитивно осознал, что значит вариационное развитие. Я пытался эту часть для себя оркестровать, она очень хорошо поддается оркестровке при желании.

Во второй части очень сильно влияние линеарного контрапункта, там верхний голос переходит в нижний, перекрещиваются голоса. Все как положено, как учил меня Семен Семенович Богатырев, хотя вряд ли он меня за это похвалил бы. Я уделял внимание восприятию.

А вот третья часть – самая рискованная. В ней появляются паузы. Это в принципе двойные вариации, там две серии. В этом произведении нет единой серии для всего сочинения. Был такой студент-пианист Жерар Фреми, ученик Нейгауза и мой большой поклонник. Он был поборник новейшего искусства, посещал все «Домейн музикаль»[36], присылал мне ноты. Когда я спросил его, что он думает об этой третьей части, он сказал: «Похоже на Штокхаузена». Но Штокхаузена я к тому времени ни разу не слышал и, когда познакомился с его музыкой, понял, что Фреми был совершенно не прав.

В финале есть тема на буквы BERG, где «R» означает «ре». Начинается она в левой руке, потом в правой тема идет в зеркальном отражении. Я считаю, что там много «бартокизмов». Мы как раз играли Сонату для двух фортепиано с ударными – Рихтер, Ведерников и я. Репетиций было очень много, потому что Рихтер был перфекционист. Я думаю, что длительное разучивание этого сочинения наложило отпечаток на «Musica stricta», хотя Шёнберг там тоже чувствуется, пусть только внешне, стилистически, а не по сути.

Я расскажу вам случай. В «Musica stricta» в одном месте указано играть три пиано, а Юдина вдруг сыграла три форте. Я ужаснулся: «Боже мой, что она делает!» Потом стал слушать запись и подумал: «Так тоже неплохо».

Но в целом вам ближе буквальная трактовка?

Нет. Я окончательно пришел к выводу, что нельзя играть то, что написано. Теперь я скорее думаю, что исполнитель должен играть то, что не написано.

Если бы старые композиторы услышали современные реконструкции их музыки, они, возможно, пришли бы в ужас. А мы бы пришли в ужас от того, как они исполняли свою музыку – фальшиво, некрасивыми голосами. Но этого никогда никто не узнает. Как я уже говорил, аутентизма не может быть, ведь для него и публика должна быть аутентичная.

Раньше музыка носила чисто утилитарный характер; она была церковная, если хотите, даже прикладная. Она не была предназначена для концерта, для простого слушания. Концертов как таковых не существовало. Они появились очень поздно, только в XVII веке. Первые платные концерты были в Венеции, а потом в Лондоне. Концерты в Англии назывались «променад-концерты», и люди гуляли, приходили и уходили. Не нужно было приходить к началу и слушать до конца. Если нравилось, они оставались, а могли и уйти. Все стояли, никаких стульев не было. Это даже видно на гравюрах того времени.

Тогда исчез меценат, и меценатом стала публика. То, что она стала платить за вход, заменило меценатство. Композитор или любой автор стал зависеть не от одного человека, а от публики – то есть от множества не известных ему людей. Его материальная судьба теперь зависела от людей, которые приходят или не приходят. А с меценатом были личные отношения. Никаких личных отношений сейчас уже нет. Публика анонимна.

А на что вы обращаете внимание при исполнении?

Я придираюсь к темпам. Темп должен быть точный. Когда записывали на диск «Жалобы Щазы» в Германии, я приехал накануне записи и понял, что первая часть звучит слишком

медленно, ее надо играть вдвое быстрее. Дирижер жутко разозлился: «Это моя версия». Я ему сказал: «Зачем же вы меня пригласили? Я все-таки пока жив. После моей смерти делайте что хотите».

То же самое было с Альтовой сонатой. Последнюю часть играли слишком медленно. Я сказал, что музыка должна идти вперед. Альтист сражался: «Мне придется переделать все штрихи», но я настоял на этом, поскольку иначе получалось очень длинно и занудно.

Мне не нравится, когда фальшиво поют, и вибрато я не переношу – так называемую советскую школу пения, которая на самом деле антишкола. К эмоциям это особенного отношения не имеет. Это просто дурной вкус и вокальный недостаток. Поэтому я подбирал тех певцов, которые еще и умели играть на инструментах. Это необходимо. Потому что, когда начинают петь в шестнадцать лет, а до этого музыкой не занимались, дело пропащее. Надо иметь общемузыкальное воспитание.

Музыка должна быть образом жизни.

Это у рокеров она образ жизни.

Ну как же, у вас она тоже образ жизни.

Да. Когда я попадаю в больницу и там нет музыки, это для меня самое страшное. Я прошу принести мне небольшой прибор, на котором можно слушать кассеты и диски.

У Караяна есть замечательные записи опер, сделанные в начале 50-х годов. «Cosi fan tutte» – там такая живость! «Фальстаф» замечательный. Рихард Штраус у него очень хорошо получается. Но были у Караяна и неудачи. Я купил диск Шёнберга с Караяном – слушать нельзя. Это ранний Шёнберг – «Просветленная ночь» и «Пелеас и Мелизанда». Там только два оттенка: три пиано и три форте, – и полное непонимание этой музыки. Даже дешевых эффектов нет. Полный провал.

Бруно Вальтер хорошо исполнял Малера. «Песня о земле» с Кэтлин Ферриер – чудо какое-то. Но не понимал современную музыку. У меня есть его мемуары, и, судя по ним, современную музыку он не признавал. Фуртвенглер и тот больше для нее делал.

А Клемперер был энтузиастом, даже в Москву приезжал с «Трехгрошовой оперой».

Теперь оркестры стали хорошие, а дирижера как личности уже не существует. Такими экстатическими личностями были, например, Менгельберг или Фуртвенглер. Последним из них был, пожалуй, Челибидахе, который вообще отказывался делать записи. Все его записи, которые дошли до нас, – концертные.

Бернстайн в Москве обратился к публике перед исполнением

«Весны священной», и был скандал. Он сказал, что в России это произведение в последний раз исполнялось в 1918 году и «позор вам, что вы не играете такое выдающееся произведение». Можете себе представить, как реагировала советская пресса на это заявление.

Бернстайн был сильной личностью и, безусловно, наложил отпечаток на Нью-Йоркский филармонический оркестр. У него есть удивительные удачи как у дирижера, а книжку его я прочитал – он такую чушь несет, что даже непонятно, как совместить.

Теперь дирижеры проводят жизнь в самолетах, все время переезжают с места на место, а старые дирижеры по тридцать лет руководили одним оркестром, это была совсем другая жизнь. Тогда можно сформировать свой звук. Такой звук был у оркестра Мравинского или у Берлинского филармонического.

Музыка для двенадцати инструментов (1957)

Когда я закончил «Musica stricta», стал думать о том, как буду продолжать.

Последовало сочинение – «Музыка для двенадцати инструментов», там даже состав додекафонный! – которое никогда не исполнялось. В нем по четыре инструмента из каждой группы (деревянные, медные, струнные). Это сочинение короткое, но ужасно трудное для исполнения. Я мучительно работал над ним, потому что поставил себе очень сложную задачу под влиянием всех этих Булезов и Штокхаузенов – я имею в виду не подражание им, а тотальную организацию. Я даже послал ноты Луиджи Ноно.

Когда я стал сочинять «Immobile», вдруг вспомнил о «Музыке для двенадцати инструментов» и решил использовать его материал как прощание. В связи с тем что исполнять «Immobile» должен был французский оркестр определенного состава, мне пришлось переделать инструментовку. В конце «Immobile» есть додекафонный элемент, причем музыканты даже сидели отдельно, где-то сзади. Когда Рождественский исполнял это сочинение, приглашать таких музыкантов было слишком сложно или дорого, потому что они играют недолго. Поэтому он отдельно записал этот фрагмент на магнитофон, и запись включали во время исполнения.

«Серенада насекомому» для камерного оркестра (1958–1959)

Некоторое время было молчание, мне было очень трудно, и затем я написал «Серенаду насекомому». Это самое мое «шёнберговское» произведение. За него меня впервые похвалил Гершкович, который до этого всегда ругал. В «Серенаде» все

использовано как надо, все варианты серии. Там не 48 пермутаций, а 140 с чем-то. Интересный состав – гитара, мандолина, – опять же под влиянием Шёнберга (это ведь «Серенада»), хотя все это идет от Седьмой симфонии Малера. Даже когда оркестр мою пьесу учил, я им говорил: «Вспомните Малера». Это сочинение очень хорошо оркестровано – я к тому времени в кино насобачился. Оно недлинное, ведь насекомые недолго живут. Когда его записывали на диск, мне ужасно захотелось услышать сам процесс, ведь я никогда живьем это сочинение не слышал.

Я действительно научился писать для оркестра именно в кино, поскольку тут же можно было все услышать. А в консерватории на уроках оркестровки тебе кто-то говорит, что, скажем, было бы хорошо использовать здесь английский рожок, но реальной слуховой практики не возникает. Шёнбергу надо было на что-то жить, и он оркестровал для оперетты, в частности музыку Кальмана. Кальман часто его приглашал на премьеры своих оперетт, а оркестровка была Шёнберга. Шёнберг ходил, Кальман из вежливости тоже ходил на премьеры Шёнберга, включая самые радикальные. Насколько я понимаю, у Шёнберга возникло отвращение к оперетте – такое же, какое у меня появилось к кино, по тем же причинам, хоть мы оба в результате научились оркестровать. Для меня писать музыку к кино было все равно что идти на панель. Наверное, Шёнберг тоже очень страдал.

«Сюита зеркал» для сопрано, флейты, скрипки, гитары, органа пикколо и ударных на текст Ф. Гарсии Лорки (1960)

Потом я решил, что не буду больше залезать в эти сложные шёнберговские дела, и все упростил. В «Сюите зеркал» серия основана на терциях и звучит часто консонантно. Это доступная музыка, человеческая.

Если говорить о моих сочинениях, оно, может быть, самое удачное, я его с удовольствием слушаю и сейчас.

Когда вы создавали построенную симметрично относительно середины пьесу из «Сюиты зеркал», вы думали о Средневековье? Или у вас форма оказалась связана с текстом («Бог – посередине»)?

О Средневековье я не думал. Все действительно определено текстом. В «Сюите зеркал» некоторые интервалы связаны с отдельными словами. Например, все, что связано с Богом, верой, Христом, – это всегда децима, либо вверх, либо вниз.

Думали ли вы о том, что децима – это десять ступеней и это число может обозначать Бога?

Мне это в голову не приходило. Я выбрал простой широкий интервал, поскольку он хорошо запоминается. У меня этот

принцип – выбирать интервалы – сохранился и в дальнейшем. Например, в «Странствующем концерте» у флейты есть позывные – это ее интервал, тритон. У каждого инструмента есть свой интервал.

Сначала в «Сюите зеркал» у меня было другое решение – отказаться от септимы и малых секунд. Почему нельзя использовать консонирующие интервалы? Мне захотелось написать доступную музыку, которая тронула бы людей и они не заметили бы там додекафонии. Эта консонантная структура дает особый колорит. Кстати, я с самого начала занятий додекафонией стал нарушать ее строгие законы и довольно свободно обращался с ней, а затем придумал свои системы пермутации.

Меня покорили очень короткие стихи Лорки. Серию пьесы «В доме луна» – первой пьесы, которую я написал из этого цикла, – я не придумал, а просто услышал, услышал ее начальные слова. С этого все и пошло. Сочинялось произведение не в том порядке, в котором стихи расположены у Лорки.

Первая пьеса совсем простенькая – птица поет. Пейко обвинял меня, что я кокетничаю, поскольку в фразе «Там, где птица пела» слово «пела» произносится, а не поется. Но мне как раз хотелось уйти от иллюстративности. Какая-то символика есть – например, до-мажорное трезвучие как символ Адама и Евы. Их падение, наоборот, отражено в минорном трезвучии в басу. Но не ради нее я создал это сочинение, я просто писал музыку.

«Жалобы Щазы» для сопрано, флейты, скрипки, альта, английского рожка, маримбафона, вибрафона и клавесина на тексты Щазы (1962)

Выбор инструментов в «Жалобе Щазы» был неслучаен. Я выбрал английский рожок, потому что он по тембру напоминает зурну. Расскажу о присутствии вибрафона и клавесина. Я очень высоко залезал в горы, в ледники. Есть даже фотография, где я заснят верхом на лошади на высоте четырех тысяч метров. Льды, а в данном случае – холодные звучания, ассоциируются с вибрафоном и клавесином. Там, где живут лакцы (а Щаза – лакская певица), очень жесткий климат и зимы. Это очень бедный край. Там не случайно все занимаются ремеслом.

Кроме зурны, у них есть струнные инструменты, типа кеманчи, их держат вертикально. В более простых могут быть только две струны. Разумеется, там есть бубен. Известно, что Щаза пела и аккомпанировала себе на бубне, и первоначально солистка должна была сама играть на этом бубне. Но потом я понял, что у нее достаточно возни с пением, и решил, что будет слишком затруднительно давать ей дополнительную нагрузку. Я избавил ее от излишней трудности и предусмотрел специального

исполнителя – для пьесы нужны два ударника, хотя первоначально должен был быть только один.

Там еще используется ксилоримба (особенно низких звуков у нее нет), но ксилоримба и вибрафон никогда одновременно не играют. Вообще, это музыка высокая по тесситуре. Самый низкий инструмент – альт, и английский рожок немножко повыше.

Никакой иллюстративности в пьесе нет. В каком-то районном центре в горах я купил занятную антологию «Дагестанская народная поэзия», которая была переведена на русский язык. Я нашел там очень трогательные стихи, в том числе Сулеймана Стальского. У него есть стихи, посвященные телеграфному столбу и электрическим проводам, а есть и такое стихотворение:

> Подобен граммофону ты,
> Краса вселенной соловей.

Идея сравнивать соловья с граммофоном говорит о восхищении техникой. Стальский мыслил, как «Таможенник» Руссо, примитивно.

Мне это все казалось милым, пока я не узнал биографию этой несчастной Щазы, которая меня затронула. Я очень любил этот край и много там бывал, но положение женщины там совершенно ужасное и шокирующее. Женщин там никто не щадит, они там за людей не считаются. Так что у меня даже возник феминистский протест, странный для мужчины, тем более в том возрасте, в котором я был. Поэтому в каком-то смысле это произведение было написано в защиту дагестанских женщин. Раз уж я подвожу сейчас черту, я могу об этом сказать.

У Щазы была ужасная жизнь. Ее сначала изнасиловали, потом хотели закидать камнями и убить, но ей каким-то образом удалось бежать. Первое время она была плакальщицей на похоронах. Там есть профессиональные плакальщицы, я их слышал. Им деньги за это платят, в Грузии это тоже существует. Они по-настоящему плачут, у них слезы текут. Это техника. Можно научиться плакать. Я и в жизни встречал женщин, которые на заказ умеют плакать, когда надо. То, что под конец первой части в моей пьесе появляется вокализ на разные гласные, тоже связано с плачем. Там нет слов, просто звуки издаются.

Потом Щаза стала песни петь, в основном о своей судьбе. Ее приглашали петь на свадьбах, и она аккомпанировала себе на бубне. Она все-таки родила тогда девочку и, конечно, носила ее с собой, когда пела. Какой-то пьяный во время одной свадьбы выстрелил в Щазу, но промахнулся и попал в девочку. Девочка погибла, но Щаза закончила песню. Умерла она очень молодой.

Она мне показалась символом дагестанской женской судьбы. Я не хочу выглядеть сентиментальным, но принял это близко к сердцу. Вот так родилось это произведение.

Все всегда удивлялись, что музыка додекафонная, а тексты нарочито наивные. Почему-то думали, что я взял эти тексты, чтобы показать контраст между народной наивностью и сложностью музыкального языка. Нет, у меня таких идей не было. Все это писалось совершенно искренне. Написал я это сочинение в Грузии после очередного путешествия по Дагестану. Засел в какой-то грузинской деревне и быстро все завершил – кроме последней части, которую написал, когда начал работать над «Странствующим концертом», хотя это тоже было в Грузии. Гершкович заметил, что последнюю часть я написал гораздо позже, она отличается от всего остального.

«Игра втроем», мобиль для флейты, скрипки и клавесина (1961)

Было у меня алеаторическое сочинение «Игра втроем» для скрипки, флейты и клавесина, оно даже издано в издательстве «Салабер». Моим первым издательством было «Универсаль» («Щаза»), затем «Салабер» («Immobile», «Странствующий концерт»). После этого все издавалось у «Беляева», в фонде которого я являюсь консультантом.

Денисов всегда завидовал, что у меня очень ловко получались названия. Это сочинение мы сыграли в Малом зале консерватории. На концерте был Вайнберг. Он не знал, на каких основах все это было сделано, подошел ко мне и сказал: «Вы, наверное, ужасно долго репетировали, так это все трудно». А там нечего было репетировать, мы все сделали за час. Там было 12 вариантов, и каждый мог выбирать свой маршрут. Все варианты были подобраны так, чтобы всегда получалось созвучно. Произведение могло длиться и три минуты, и три часа. Мы договорились, что будет как соната: сонатное аллегро, скерцо, медленная часть и рондообразный финал. Якобы классическая форма.

Так и получалось, и все удивлялись. Это в какой-то мере жульничество.

Потом я тот же принцип применил в очень конструктивном произведении – «Странствующем концерте». Там у всех есть каденции, и импровизация была уместна. Больше я не играл в эти игрушки.

В Доме работников искусств на Невском мы исполнили «Игру втроем», я рассказал об алеаторных принципах, а после концерта пошли в ресторан. Ко мне подошла директор дома и сказала: «Здесь сидит математик академик Александров и хочет с вами

познакомиться». Он почему-то очень заинтересовался алеаторикой. А я ведь когда-то увлекался математикой, и у меня все было рассчитано так, чтобы получалось.

Наверное, не случайно было именно 12 вариантов у каждого инструмента?

Не случайно. Случайность заключалась в выборе маршрута, а все остальное было рассчитано. ***Незаконченный балет для Баланчина (1963)*** Я познакомился с Баланчиным в первой половине 60-х, когда он гастролировал в Москве и поставил балет на пьесы Веберна. Я не понимал, как это было возможно. А он, оказывается, сделал все движения в паузах, это был контрапункт к звукам. Танцоры не двигались, когда звучала музыка, и двигались только во время пауз.

Баланчин откуда-то знал о моем существовании и очень хотел со мной познакомиться. У нас состоялась встреча, и он попросил сыграть мою музыку. Я ему сыграл «Musica Stricta» и «Сюиту зеркал», напевая при этом. Ему очень понравилось, и он попросил меня написать балет для Нью-Йорка. Он сказал: «Вы можете писать все что хотите. Танцевать можно под любую музыку, кроме Бетховена». Мы расстались, и он уехал к себе в Нью-Йорк.

У меня как раз начались неприятности – Манежная выставка[37]. Нас в декабре начали таскать на заседания – Ильичев, Хрущев. После заседаний я удрал от всей этой гадости и решил начать писать балет.

Расскажите, пожалуйста, о вашем участии в печально известной Манежной выставке в 1962 году.

Я – единственный из нехудожников, кто упоминался во время разгрома Манежной выставки. Карен Хачатурян был парторгом в Союзе композиторов, и первое собрание было в декабре в ЦК. Карен ко мне подошел заранее: «Ты меня извини, но я должен буду тебя ругать, я же парторг». Я его спрашиваю: «Зачем же ты стал парторгом?»

Вскоре после Манежной выставки я уехал в Ригу, и мне Карен звонил туда: «Срочно выезжай, будет встреча с самим Хрущевым». А я собирался в Грузию и сказал: «Не могу, сейчас начнет цвести миндаль в Грузии, и мне обязательно надо это увидеть». Потом мне позвонил Хренников, я ему сказал то же самое. Они совсем разозлились и сняли меня со всех концертов. Меня выручил фильм «Три плюс два», который пользовался диким успехом, и даже был второй тираж, поэтому мне удалось все это пережить материально.

Я уехал в Грузию и встретился там со специалисткой по древним грузинским фрескам, с которой мы сошлись на этой

почве. Она хотела мне помочь и куда-то поселить. Рассказала, что есть пещерный монастырь Шиомгвиме, в нем живет отшельник, князь Чавчавадзе. У него там все обустроено, красиво и интересно. А потом говорит: «Нет, не годится, он стучит». Я говорю: «На кого же он может там стучать, в монастыре?» – «А к нему приходят, он же святой человек. Приходят и рассказывают ему, вот он и стучит». Впоследствии его убили, но не за то, что он стучал, а за то, что он мальчиков портил. Через год или два я почему-то попал на сборище какого-то подпольного советского бизнеса. Коррупция была такая, что дальше некуда. Разговорились мы об этом монастыре и поехали туда. Князя уже убили. Там жил только сторож, который охранял этот памятник. Так я все же попал в этот монастырь.

Но поначалу эта специалистка меня устроила в грузинской деревне Саломи у другого князя, Абашидзе. Там я очень хорошо работал и пытался писать балет для Баланчина. Князь Абашидзе был уже пожилой человек. Еще до революции он учился в Вене. Потом началась Первая мировая война, и его как подданного Российской империи интернировали. Когда его выпустили, началась революция и Гражданская война. В Австрии он познакомился с какой-то немкой, женился на ней и уговорил ее вернуться с ним в Грузию. Они добирались туда чуть ли не полтора года, пешком. Добрались до этой деревни, которая была родовым имением князя. Вся его семья была расстреляна и депортирована, а он остался жить благодаря тому, что опростился: решил уйти в народ и стать просто колхозником. Внешне у него это получилось, хотя внутри он совершенно не изменился. Мы с ним очень подружились.

Он мне рассказал такую историю. В Вене он сидел в кафе, к нему подошел человек и на скверном немецком языке спросил, можно ли сесть рядом. Он взглянул на его восточную внешность и спросил: «Ты грузин?» Тот говорит: «Да, я грузин». Абашидзе страшно обрадовался, они стали общаться, дружить. Однажды тот пришел и попросил денег, и князь дал ему довольно крупную сумму. После возвращения в Грузию князь открыл газету и увидел фотографию своего знакомого с подписью «Сталин».

Могу добавить к этому очень интересное замечание, о котором я думал иногда, но никогда еще не высказывал. В тот раз на Кавказе, работая над балетом для Баланчина, я впервые оказался без всякой цензуры. В каждом авторе, живущем в Советском Союзе, существует самоцензура, даже у авангардистов. Когда человек пишет, он знает границы, которые нельзя перейти. Даже когда пишешь в стол, есть слабая надежда: а вдруг сыграют? В целом, живешь под этим прессом. А тут говорят: пишите как

хотите, что хотите. Меня это страшно стало мучить, и я почувствовал, что не могу, потому что мне ничего не запретили. Чистосердечно признаюсь: мне стало мешать то, что мне ничего не запрещают.

Кстати, правила, которые существуют в музыке – тот же строгий стиль, – это тоже рамки и запреты. Все композиторы жили с запретами. И в додекафонии полно запретов, даже негласных. По теории додека-фонистов, невозможно запретить употребление терции, то есть официально это не запрещено, и, кстати, Берг использовал терции сплошь и рядом, но все же додекафонисты старались применять в основном секунды и септимы, чтобы ничто не напоминало тональность. И мое творчество развивалось тоже против установленных законов.

«Странствующий концерт» для голоса, флейты, скрипки и двадцати шести инструментов на текст Омара Хайяма (1963–1967)

Меня занимал вопрос нового синтаксиса, и в этом сочинении я пытался эту проблему поставить. Произведение написано на мрачные тексты Омара Хайяма о суете сует. Я очень серьезно отнесся к этому сочинению[38].

Его первым исполнителем стал Филипп Хиршхорн, которого я знал еще по Москве. Последний раз я его видел за месяц перед смертью, у него был рак мозга. Это был большой человек, хотя и с очень трудным характером, с истеричностью и странностями. Надо сказать, что Хиршхорн, Олег Каган и Гидон Кремер все из Риги и терпеть не могли друг друга.

«Узелки времени» для тринадцати инструментов (клавесин, арфа, фортепиано, три скрипки, три альта, три виолончели, контрабас) (1969)

> *В моих неудачных сочинениях я намеренно уходил от традиции. Я ведь, по сути, не был авангардистом, потому что современный язык – это еще не авангардизм. И неудачи постигали меня именно тогда, когда я действительно пытался быть авангардистом. Я считаю очень неудачным свое произведение «Узелки времени». Сам его замысел уже был «авангардным», потому что я хотел идти от порядка к беспорядку. А традиция – это как раз проявление порядка – доброго порядка, то есть я перестал быть ДОБРОпорядочным.*
>
> *Искусство в том и заключается, чтобы идти от беспорядка к порядку, а не наоборот. Поэтому я так настороженно отношусь к Кейджу. Вы скажете, он хотел установить другой порядок – свой. А его, другого, нет,*

потому что порядок – это не субъективная штука. Это именно Традиция!

Андрей Волконский[39]

В 1967 году в Москву приехал оркестр Би-би-си. Главный дирижер был Булез. Очевидно, его просили поменять программу, но он человек принципиальный и отказался, все в конце концов смирились[40]. Денисов пригласил Булеза в гости, и тогда я дал ему мои партитуры. Я даже общался с ним и был его гидом по Москве. Естественно, я ходил на все репетиции. У него было очень мало времени. Он попросил меня прийти в гостиницу чуть ли не в семь утра. А я тогда был ночной человек и поздно вставал. Но все-таки пришел к нему, и Денисов сказал: «Ты смотри, даже встал!»

Денисов все ноты и записи доставал, переписывался со всем миром. Я считал, что ему нравится все без разбора. А у меня были очень строгие установки, и я особенно не залезал в «авангардный» мир. Результатом единственного раза, когда я попытался быть модно-авангардным, оказалось очень неудачное произведение, и я понял, что нагадил и что такое больше не должно повторяться. Это неэтично. Произведение называется «Узелки времени». Сильвестрову почему-то оно нравилось, но ни он, ни я его не слышали.

Часто на репетициях, когда дирижер поворачивается спиной к музыкантам, они начинают между собой разговаривать. Так я это ввел в партитуру. Сочинение исполнялось во Франции, и когда оркестрантам сказали, что они должны разговаривать, у них ничего не получалось. Было проблематично их заставить. В конце концов пришлось дать им газеты, чтобы они читали вслух и возник эффект многоголосия. А в это время звучала другая музыка. Ни к чему все это. Один раз со мной это случилось, грешен. Как раз это произведение и привело меня к окончательному решению о том, что это тупик.

Еще об алеаторике. Помню, что клал в шляпу какие-то бумажки с номерами и бросал жребий. Надо было перемешивать одну музыку с другой. Тоже была игра со случайностью. Но это очень недолго продолжалось. Я подумал, что лучше играть в нарды и использовать кости для нард, чем портить музыку.

Уезжаю я и попадаю в Западную Европу, и тут мне вновь не хватает советской цензуры. Вроде бы все можно, и даже чересчур можно. Поехал я на фестиваль в Донауэшинген[41], послушал и подумал: «Господи, почему это все разрешают?» Никому это не нужно, черт знает что происходит, были и хулиганства. Там, например, состоялось исполнение пьесы Дитера Шнебеля

«Atemziige» («Дыхания» по-немецки). Стояли четыре хора и дышали. На сценах были экраны, и на них проецировали кадры из вьетнамской войны. А хор по-разному дышал, когда менялись кадры.

Там же было совершенно дикое сочинение Штокхаузена «INORI», где парень должен был делать какие-то жесты. Я в ужасе убежал от всего этого. На фестиваль меня пригласили в качестве гостя, и мне пришлось общаться со всеми этими людьми. Они все оказались противными и фальшивыми. Вспомнил сразу, какой милый и хороший Сильвестров!

Есть даже термин – «фестивальная музыка». Сыграют произведение один раз на фестивале и больше не будут играть. Фестиваль может заказать произведение только для одного исполнения. А что говорить о таком явлении, как инсталляция[42], когда артист делает инсталляцию, иногда даже на улице. Это длится сутки или три дня, и потом все убирается. Что это такое? В моем представлении любое искусство рассчитано на то, чтобы продлиться как можно больше. А здесь – как можно меньше? Как бабочки, которые живут два часа?

У меня появились первые сомнения по поводу этой абсолютной свободы, и я стал думать, что она является тормозом. Таким образом, что касается моего личного опыта, у меня была нехватка цензуры. Я имею в виду не политическую цензуру, конечно, которая является абсолютно недопустимой, а отсутствие сдерживающих начал, когда все можно. Эта проблема была поставлена еще Достоевским: если Бога нет, то все разрешено.

Явилось ли осознание этой проблемы причиной того, почему вы на Западе стали меньше сочинять?

Думаю, что да. Это не единственная причина, но одна из них. Странное я делаю заявление, но оно правдивое.

С проблемой излишней свободы столкнулись многие. Когда поэты, композиторы и художники вышли из подполья, они не знали, куда дальше идти. Шнитке, Кабаков, Айги – каждый по-своему из этого выходил. Кто-то нашел себя, изменил стиль, а кто-то вообще перестал творить.

Конечно, это не только моя проблема. Многие были растеряны. У всех моих сверстников, с которыми я дружил, одновременно случился поворот. Среди них были Сильвестров, Пярт и Мансурян. В 60-е годы мне все было ясно, лишь где-то под самый их конец появились сомнения языкового порядка. Возникли сначала анархические веяния. Сочинение, о котором мы говорим – «Узелки времени», – неудачное, оно носит деструктивный характер, что мне совсем несвойственно.

Мне всякое разрушительство чуждо. Мы не для того

трудились в течение двух или трех тысячелетий, чтобы все свалить на пол. Свалить-то легко, а вот потом восстанавливать… Так что я реакционер. Для меня это слово не ругательное, поскольку оно происходит от глагола «реагировать». Я реагирую.

Я всегда хотел быть созидателем, а тут появилось деструктивное начало, которое было и у Пярта, когда он делал хеппенинг и сжигал скрипку. Этот период и у Пярта, и у меня длился недолго. Однако поворот произошел у всех примерно в одно и то же время. У Пярта все началось с «Табула раса» – название говорит само за себя, все надо начинать сначала.

Помню, Сильвестров писал «Драму» при мне и вдруг показал: «А вот тут песенка». И там действительно впервые у него появилась диатоническая украинская песенка. Потом он постепенно пошел дальше по этому пути. У него это не носит характер полистилистики, и действует совсем другой принцип, где одно вытекает из другого. Он сумел осуществить синтез.

Вы говорили, что еще в России заметили кризис авангардизма.

Мы все это заметили, не сговаривались. Обмена мнениями по этому поводу между нами не было, но произошло это одновременно. Разница, может быть, в нескольких месяцах, но все стали по-другому относиться к музыке и по-другому писать.

Подобный процесс происходил и на Западе примерно в это же время.

Совершенно верно, появилась «новая простота». Но это была мода, и, по-моему, композиторы серьезно не отнеслись к этому.

После всего этого я совершенно ушел в клавесин, в котором и нашел великое утешение.

Но ведь то, что вы делали со старинной музыкой на клавесине, было похоже на алеаторику – вы ведь импровизировали?

Это совсем другое дело. Тогда все импровизировали. И это делалось по правилам.

Известна ли вам теория Холопова о том, что слуховой результат таких разных техник, как алеаторика и сериализм, оказывается одинаковым?

У нас был разговор с Анатолием Виеру на эту тему. Ксенакис делает страшно сложные расчеты, а можно просто поиграть и получить тот же результат. Мы это быстро поняли. Я это обнаружил, еще когда стал сочинять «Musica stricta», – понял, что можно ляпать по клавишам что угодно и при определенном настроении всегда сойдет. Тогда хотелось быть осторожным. Поэтому я стал сокращать серию и брать не все 12 звуков. Стал строго относиться к таким вещам.

Чтобы появилась слуховая опора?

Да. Сейчас это от меня далеко. Если говорить о нововенцах, у них еще этой проблемы нет.

Вы слушали алеаторическую музыку? Вам она была интересна?

Я знал музыку Берио.

Одним из первых, кто стал заниматься алеаторикой, был Лукас Фосс. Я с ним дружил. Мы познакомились в Москве, когда он с Коплендом туда приехал и сыграл в Большом зале свой фортепианный концерт. Оказался милейший человек, несколько раз был у меня дома. Он очень одарен от природы, но порхает как бабочка, в нем есть элемент симпатичной несерьезности. В какой-то момент он увлекся коллективной импровизацией и стал присылать мне записи.

Когда встал вопрос о том, чтобы наконец-то сыграли «Странствующий концерт», я почему-то о нем вспомнил. Он как раз тогда в Голландии дирижировал Четвертой симфонией Айвза. Я явился, он меня узнал, мы встретились после концерта. Но он отказался дирижировать «Странствующим концертом», поскольку у него был марафон в Израиле. Вот тоже мне непонятная вещь – как можно делать из музыки марафон?

Ужасно, что сейчас все можно и в нравственном отношении нет критерия. Зачем садиться попой на клавиши? Я это делал в компании для хулиганства, когда был под балдой.

Но кластеры-то, наверное, можно брать?

Надо, чтобы это было оправданно. Меня кластеры уже не интересуют. Это сонорный эффект, который стал банальным.

Другие произведения, написанные во второй период:

Трио для двух труб и тромбона (1956); «Реплика», хеппенинг для камерного ансамбля (1970)[43].

Период третий

Третий период, западный, начался, когда я столкнулся с новыми проблемами и с переоценкой понятия «авангард».

Из книги Марка Пекарского[44]

Как сложилась ваша композиторская судьба в эмиграции?

Я прочитал в книге Елены Дубинец[45], что у некоторых эмигрантов началось бесплодие. В книге фигурируют Рахманинов, Шиллингер и я. Насчет Шиллингера я понятия не имею. Рахманинов все-таки написал Третью симфонию и «Симфонические танцы» в эмиграции – не уверен, что можно говорить о бесплодии. Что касается меня, я остановился еще перед отъездом, это никак не связано с эмиграцией, это было связано с осознанием кризиса авангарда, то есть с тем моментом, через который мы все прошли. Все – Сильвестров, Пярт, Мансурян и я – осознали, что находимся в какой-то мышеловке. Единственным, кто этого никогда не признал, был Денисов, он продолжал делать свое. Даже Шнитке… вся эта история с полистилистикой – нездоровое явление, с моей точки зрения. Это тоже ответ на кризис.

Тем не менее я все же продолжал сочинять. Будучи здесь, на Западе, создал какое-то количество сочинений, о существовании которых вы, может быть, даже и не знаете. Целый ряд сочинений я замалчиваю, потому что считаю их недостойными. На протяжении всей жизни у меня были такие сочинения, которые я уничтожал.

Кстати, я узнал, что и Уствольская этим занималась. У нее сочинения отлеживались пять лет, и она потом решала, стоило ли их играть. Она была очень самокритична.

«Lied» для четырех голосов (1974)

Из того, что я здесь написал, было произведение, которое называется «Lied», для хора a capella на текст, взятый из «Liederbuch» – средневекового сборника. Это был заказ того же ансамбля, который пел «Stimmung» Штокхаузена. Они очень хорошо это сделали. К сожалению, моя партитура пропала, но ноты существуют на Кёльнском радио.

После этого был «Мугам» для тара и клавесина, затем

последовал «Immobile», потом «Псалом 148» и «Was noch lebt», который считаю своим последним приличным сочинением.

То, что я писал дальше, мне не нравится. Между теми сочинениями у меня тоже были вещи, которые я считаю неудачными.

Но это уже не бесплодие. Кроме того, я сам себя определил не как композитора или исполнителя, а как музыканта. Музыкальная деятельность у меня по-прежнему была достаточно бурная, был уклон больше в исполнительство. Два года ушло на запись «Хорошо темперированного клавира». Так что я не считаю, что у меня было бесплодие.

Как вы начали увлекаться настройкой?

Нельзя иметь клавесин и не уметь его настраивать. Клавесин не держит строй, его нужно настраивать каждый день. Вызывать все время настройщика слишком дорого. Кроме того, я прочитал, что существуют разные системы, и стал пробовать их. Потом совершенствовался в разных настройках и воспитал свой слух.

Изменилось ли ваше слушание музыки, когда у вас появился этот слух?

Да, мне ужасно мешает фортепиано. Фальшиво все. Оркестр мешает меньше. Мне надо, чтобы очень хорошо играли, и тогда я забываю о настройке. Фишер замечательно играл Бетховена, Шнабель – Шумана, у Гизекинга превосходный Брамс. У каждого есть свои удачи. Сейчас расплодились китайцы, играют на фортепиано, и одного не отличишь от другого.

В свое время я мог угадать точную настройку, и у меня настолько утончился и натренировался слух, что я мог услышать схизму (это всего два цента). Но после того как стал заниматься темперацией, я потерял абсолютный слух. Во-первых, строй у меня понизился, был уже не 440, а 415, а мог быть и другой. А это уже разница в полтона. В те времена, которыми я занимался, этому не придавали никакого значения, и тональность определялась по окраске интервалов.

Чистая минорная терция звучит менее минорно, чем наша фортепианная терция. Я играл ля-минорную сонату Моцарта с чистой терцией, и соната зазвучала гораздо более светло.

Но ведь Моцарт писал для темперированного строя.

Темперировать надо, только надо оставить чистую терцию. Тогда общий колорит меняется.

Употребляли вы когда-нибудь в музыке микротоны?

Нет. Единственное, что было, – то ли трель, то ли вибрато.

Я был приверженцем додекафонии, а там микротоны невозможны, и у меня не было к ним никакой потребности. Этот интерес появился в связи с клавесином и с музыкой того времени.

Как композитор я до этого не дошел.

Если бы вы сейчас начали сочинять, вы обратились бы к микротоновости?

Может быть, и нет. Наверное, я сочинял бы что-то очень экономное и аскетичное.

Многие композиторы придумывают собственные нетемперированные системы, делят октаву на 50–60 частей. Как вы к этому относитесь?

А есть и наоборот – скажем, кто-то придумал декафон, то есть деление октавы на 10 частей! Я-то выступаю против равномерности. А делить и расширять можно как угодно, только это неинтересно.

Когда меня познакомили с математиком Анри Волохонским, я решил, что меня разыгрывают. Такое совпадение в имени! Он тоже занимался делением октавы на произвольные части. Мне совершенно не понятно, на чем это основано. Равномерно делить можно сколько угодно, но это не меняет сути. Все дело в неравномерности.

Я считаю, что надо попробовать выйти из равномерной темперации. Вряд ли это возможно в двух-или трехголосии, поскольку с микроинтервалами это наверняка будет звучать фальшиво. Я слышал всякую четвертитоновую музыку. Единственная, по-моему, удача была у Айвза, потому что он это сделал с юмором. Он забавлялся этой фальшью. Два оркестра одновременно играют разную музыку, идут навстречу друг другу.

Петр Мещанинов считал, что история музыки развивается в соответствии с обертоновым звукорядом: сначала унисон, потом органум, потом октавное удвоение, затем квинта появляется, секстаккорды. Как вы относитесь к его теории?

Отчасти она справедлива, но с сильной поправкой: это не имеет никакого отношения к обертонам. Делили струну, и все пропорции интервалов исходили из деления струны. Обертоны интуитивно, конечно, слышали. Октавные обертоны невозможно услышать, но на них никто не обращал внимания. Впервые это явление было описано в 1702 году Совером, французским физиком и акустиком.

А разве не Пифагор впервые научился делить струну?

Пифагор – это легендарная личность. А вообще, действительно, вся пифагорейская система, которую распространили его ученики, основана на делении струны. В ней есть такая последовательность: 1, 2:1, 3:2, 4:3. Это и есть пропорции, и они дают все интервалы. В обертоновой шкале – скажем, в септаккорде «до-ми-соль-си бемоль» – верхний си бемоль на 30 центов отличается от настоящего. Обертоны дают

фальшивые высоты. Например, фа диез неизвестно где находится – где-то между фа и фа диезом. Далекий обертон. Чем дальше, тем более обертоны фальшивы и благодаря этому имеют большое значение для тембра инструмента. Но строить на них звукоряд и шкалу невозможно. Это Рамо думал, что можно, но у него не получалось, ему пришлось исправлять. Ясно, что равномерная темперация есть исправление природы. Равномерная темперация – это искажение, поскольку в ней нет чистых интервалов, а в пифагорейском числовом ряду все интервалы чистые.

В древнегреческой музыке сначала все измерялось тетрахордами. Запутало европейцев то, что тетрахорды в Греции строились вниз, а не вверх, а европейцы в свое время этого не знали и стали строить тетрахорды вверх. Все церковные лады носят греческие названия. Но они абсолютно не совпадают с греческими, потому что греки все считали вниз, а не вверх, и получались другие интервалы. Кроме того, они не мыслили октавами. И греки, и первые теоретики мыслили сначала тетрахордом, а потом гексахордом, но не октавой. Она существовала как интервал сама по себе, но не входила в ладовую структуру. Все измерялось гексахордами, которые передвигались, и был принцип сольмизации.

Теперь считается, что плагальная форма ладов появилась раньше аутентной. Оно и понятно. Если считать тетрахорд вниз, то и получается основа плагальной формы. Важно разное распределение интервалов внутри тетрахорда. Крайние границы нельзя трогать, иначе не будет кварты, а внутри можно раздвигать интервалы как угодно. Отсюда разница между хроматизмом и энгармонизмом.

«Мугам» для тара и клавесина (1974) **А ваша пьеса для тара тоже темперированная?** У тариста свой лад и совсем другие интервалы. Я мог бы настроить клавесин по его ладу, но после этой пьесы в том единственном концерте, где она исполнялась, я должен был играть «Жалобы Щазы» и не мог перестраивать клавесин во время концерта. Когда мы стали работать, выяснилось, что у нас пять общих звуков – пентатоника. Из этого может последовать, что пентатоника – основа у всех народов, все выходит из нее.

Тарист не знал нот. Я поинтересовался, как происходит обучение. Мастер берет себе ученика жить, и музыкальное воспитание начинается в доме: ученик живет у учителя. Сначала ученик должен усвоить обязательные элементы, начинается зубрежка. (Память в старину была чрезвычайно более развита, чем в наше время. Блаженный Августин знал одного человека, который не просто помнил наизусть всю «Энеиду», но и мог ее

всю прочитать ракоходом.)

Когда ученик все эти базовые элементы усвоит, а на это уходит много лет, он имеет право добавлять что-то от себя, но под надзором учителя. И только лишь когда ученик полностью расцветает, учитель отпускает его из своего дома. Конечно, это идеальный случай. Иногда ученик не достигает этого, уходит от учителя и, как недоучка, играет на свадьбах.

Вы считаете, что надо соединять западные и восточные элементы в искусстве?

Нет, это утопия. Пьеса возникла следующим образом. Я путешествовал по Азербайджану и попал в одно довольно большое селение. Там оказался потрясающий тарист. Узнав, что я музыкант, он стал для меня играть. Это происходило в сельском клубе. Я ему все время задавал вопросы и вдруг почувствовал, что то, что он играет, похоже на токкаты Фрескобальди. У меня возникла идея сыграть вперемешку его музыку и токкаты Фрескобальди в Малом зале Ленинградской филармонии. Я решил, что это можно осуществить, потому что подобное входило в идеологию государства, но руководство как раз дико перепугалось. Я говорил им: «Это же Рихтер тара, гениальный музыкант!» Но номер не прошел. Тем не менее где-то в уголке головы у меня это осталось.

Когда мне устроили фестиваль в Ла-Рошель в 1975 году, там сыграли все, что я писал до этого «в стол» и не слышал в исполнении. Были сплошные премьеры. Кроме того, меня попросили написать новое сочинение специально для этого фестиваля. И я решил попробовать устроить встречу Запада с Востоком и посмотреть, сможет ли музыкант-европеец провести диалог с другой культурой. Мне нашли этого тариста в Иране, он ни на каком языке, кроме персидского, не говорил и нот не знал. Общаться надо было только музыкой. Вначале был переводчик, и я ему более или менее объяснил, чего от него жду.

Я попросил тариста начать играть для меня и стал постепенно подбирать что-то на клавесине, а затем занялся деконструкцией и начал анализировать форму макама. Придумал при помощи арабского алфавита условные знаки, которые сделал для него вместо партии из элементов макама. У меня тоже была своя партия, отчасти графическая. Непосвященный человек ничего не смог бы по ней сыграть.

Тарист жил у меня три недели, и мы с утра до вечера играли, пока не достигли договоренности. Там есть моменты импровизации, но все было обговорено. В музыке слышно, что это не просто импровизация, а на основе очень четкой формы.

Нравилось ему то, что мы сделали, или он просто был

вежливый человек? Я так никогда этого и не выяснил. Его судьба удивительна. Когда Хомейни пришел к власти, он запретил всю традиционную музыку, и мой тарист эмигрировал во Францию и живет здесь по сей день. Он создал свой ансамбль, выпускает диски и стал знаменитым мастером.

Остались ли вы довольны этим опытом?

В общем, да. Но я решил, что такое больше повторять нельзя, и сама идея мне показалась ложной. Не надо устраивать глобализацию.

Потом такие опыты стали ширпотребом, начиная с Менухина, который стал играть с Рави Шанкаром. Теперь все этим занимаются и портят как традиционную, так и западную музыку.

Всеобщая глобализация привела к тому, что музыка в разных частях света стала одинаковой, и технически, и стилистически. Пока не понятно, хорошо это или плохо.

Вы не любите фольклор. Может быть, с вашей точки зрения, глобализация – это к лучшему?

Не то что я не люблю фольклор, я просто не интересуюсь им, мне как музыканту это неинтересно. Я не люблю никакую национальную музыку. Мне кажется, национализм в музыке – это нехорошее явление.

Но фольклор необходим, и жалко, когда он исчезает. У ученой неевропейской музыки все равно есть общие корни с фольклором – ладовые структуры и так далее. Это же остается.

Грузинская музыка настолько связана с бытом, что там все поют. Я сам даже пел в пьяном виде. Кутеж без песен невозможен. А русский фольклор – все одно и то же: либо девки взвизгивают, либо вздыхают. Но сам музыкальный текст не очень интересный. Во Франции фольклор исчез вместе с Французской революцией – везде, кроме Корсики. В Италии он есть на Сардинии. В каждой деревне найдется голосистый мужик или девка, и они уже полупрофессионалы.

С другой стороны, сейчас происходят протесты против единообразия. Кто бы мог подумать, что появятся какие-нибудь Чавес или Моралес. Это нечто иное, чем Че Гевара. Янки, по-моему, как-то очень неправильно вели себя с этими людьми, они не понимали их. Теперь еще ислам – твердый орешек. Так что глобализация существует, но она не обязательно американизация.

Получается, вам не близко перемешивание культур?

Это нехорошо. Еще Киплинг говорил, что Восток есть Восток, а Запад есть Запад. Меня огорчает, когда я попадаю в гостиницы (дома у меня телевизора нет), включаю телевизор, наталкиваюсь на арабские каналы и вижу, что псевдоарабскую музыку играет симфонический оркестр. Вспоминаю, как в Средней Азии по

репродуктору шел китч – псевдо – «1001 ночь», безвкусица, которая навязывается и убивает настоящую культуру. Вот вам соприкосновение Востока и Запада.

А что такое Болливуд? Индия производит невероятное количество фильмов, и все такая пошлятина. По сути дела, работает голливудская кинотехнология, дается сентиментальный сюжет о любви с песенками, и никакого отношения к рагам и традиционной музыке это не имеет.

Причем жители Востока сами попадают на удочку псевдовостока, и это им нравится. Такие люди, как иракский исполнитель на уде Мунир Башир, и другие представители подлинного традиционного искусства пользуются большим успехом в Европе, чем в своих странах. Потому что популярнее все, что называется массовой культурой. Хотя масса и культура – это несовместимые вещи: масса не может быть культурной, и культура не может быть массовой, это для меня какое-то противоречие. Общество может быть культурным – афинское общество, несомненно, было носителем культуры, – но это не имеет отношения к самому населению. Афинское общество было уже само по себе элитарно.

Например, очень многие люди, слушая музыку Востока, думают, что вся она – народная. Но там есть народная музыка, которую называют фольклором (а народная музыка всегда очень примитивна и проста), и есть ученая музыка, которая ничего общего с фольклором не имеет. Она, правда, устного предания, но надо сказать, что и в европейской истории устное предание довольно долго существовало параллельно с письменностью.

Что у Машо, что у иракской музыки истоки одни и те же. Это ладовая, модальная музыка. Скажем, на Востоке композиторов нет, там макамы. Это уже почти метафизика. Мунир Башир – великий мастер пауз. У него паузы звучат, они дают ему и слушателю возможность подумать в этот момент. У него используется принцип вариаций.

Ему тоже пришлось эмигрировать. Саддам Хусейн запретил его выступления, потому что народ собирался в группы для того, чтобы его слушать, а всякое собрание подразумевает, что про политику будут говорить. Мунир Башир уехал в Румынию к Чаушеску, как ни странно. Там был какой-то институт музыки Востока, отзвук Бартока и Кодаи и их поисков. Сотрудники этого института знали Башира и пригласили его. Потом он разъезжал по Западной Европе. Он скончался уже довольно давно, в начале 90-х годов.

На Западе тоже увлекаются псевдовостоком. В Калифорнии занимаются дзен-буддизмом (вспомним того же Кейджа). И все

это не настоящее. Они курят марихуану, и им кажется, что они приближаются к карме. Но все это несерьезно, настоящий буддист никогда не будет хиппи.

Соответственно, то, что в свое время сделал Глинка в «Камаринской», тоже несерьезно?

Это знаменитое выражение Глинки меня просто бесит[46].

Сейчас представители многих народов – будь то в Азербайджане или в Китае – пытаются западными средствами «облагородить» свой фольклор.

Если у них есть своя настоящая ученая музыка, им совершенно не нужны западные средства. Я был знаком с тонким японским композитором Такемицу. В его произведениях был особый подход к современной музыке, в котором чувствовалось японское начало. Не потому, что он цитировал японские источники, а по своему отношению к музыке.

Насколько национальна европейская музыка XIV–XV веков? Скажем, франко-фламандская школа.

Я бы отметил, что есть разница между югом и севером. Например, в Италии почти нет готики: она не привилась. В какой-то момент при движении на юг вдруг появляются оливковые деревья и черепица на крышах.

В языке это тоже отражается. Были южные типы – окситанский язык, провансальский. Вся южная часть нынешней Франции говорила на совершенно ином языке, чем северная. То, что стало французским языком, возникло вокруг Парижа, политика его создала. Монархия стала централизованной очень быстро, все диалектные особенности стали стираться, и остались только акценты. Например, в Марселе свой сильный акцент, но язык все же французский. Названия улиц иногда пишут на провансальском языке, но это уже мертвый язык. А он был настоящий язык, причем даже не диалект, а язык, поскольку на нем существовала литература. То же самое произошло и в Германии: «высокий немецкий» (Hochdeutsch) победил все остальное при централизации.

Национальное поневоле появляется, но гораздо позже. Уже в XVI веке есть испанская и английская музыка. Вместе с тем англичане в XIII веке были под таким сильным влиянием французов, при дворе все говорили по-французски, и даже официальный язык в Англии был французский. Это случилось после Вильгельма Завоевателя. Он был нормандец и на староанглийском языке говорил мало. Так было и в России, кстати. Половина «Войны и мира» Толстого написана по-французски, а во времена Пушкина все говорили по-французски.

Я мог бы сказать, что Булез – это французская музыка,

Штокхаузен – немецкая, а Ноно и в особенности Берио – итальянская. Вроде бы все они писали серийно, но разница, безусловно, есть – по национальному признаку, по вкусовому отношению. Возьмем «Молоток без мастера» или «Pli selon Pli» – отношение к краскам или тембрам там такое, какого у Штокхаузена совершенно нет. А у Штокхаузена – претензии на метафизику, это очень немецкая черта.

Недаром все знаменитые философы XIX века – немцы, они очень туманные. У Канта есть строгая логика, а у Шеллинга – все уже очень туманно, и поэтому часто это принимают за великую философию. У древних греков этого совершенно нет, у них очень ясный ум. А немцы любят все путать. Они любят систему, но их терминология часто бывает непереводима на другие языки. Например, слово «Erlebnis» невозможно перевести на французский язык. Придется употребить пять слов, чтобы объяснить это понятие. В русском языке тоже есть такие слова, которые носят скорее настроенческий характер, они труднопереводимы на иностранный язык. Французский язык, как и латынь, очень точный. А немцы играют на неточностях в словах, когда начинают мыслить. У немцев есть очень странная черта. У них одновременно есть чувство неполноценности по отношению к латинянам и вместе с тем презрение. Они Рим не любят. В XIX веке был культ Древней Греции, все ею увлекались. А Рим немцы не очень любили, хотя и на их территории была Священная Римская империя. Рим-то их побеждал и ассимилировал.

Вы сказали, что национальное в музыке возникло поздно, а сейчас уже происходит глобализация. Значит, национальное существовало совсем недолго. Может, нынешняя глобализации означает возврат к древности?

Рассмотрим несколько примеров. Треченто нельзя причислять к Ars Nova. Время одно и то же, но, если хотите, там проявляются национальные зачатки, возникает более чувственное отношение к мелодике, чем на севере. Появляются элементы колоратуры, и становится понятно, что это та же страна, которая даст впоследствии бельканто и колоратуру. Естественно, что при этом у них метод писания тоже достаточно строгий.

Тот факт, что Испания была под влиянием арабов в течение стольких веков, не мог пройти бесследно. Остались музыкальные следы, и довольно сильные. Начнем с инструментов. Почти все европейские инструменты имеют арабское происхождение. Предком скрипки был ребек (это слово происходит от арабского «ребаб») – то же, что и кеманча. Уж не говоря про лютню – уд. Даже этимология этого названия арабская, и инструмент пришел с Востока. Флейта – нет, это очень древний и незамысловатый

инструмент, который, видимо, начался с тростника и был более или менее везде. Но огромное количество инструментов пришло через арабов. В Испании был свой халифат, арабы захватили две трети Испании, и их окончательно прогнали только в XV веке, хотя и после этого еще оставались кусочки в их подчинении. Сицилия очень отличается от всей Италии по тем же причинам. Там сначала были арабы, потом ее завоевали норманны, которые по сути дела шведы или датчане по происхождению, и появился арабо-норманнский стиль в архитектуре. Произошла мешанина. Даже по физическим типам людей можно судить, что арабы здесь побывали.

Арабы оставили след в архитектуре. Они могли разрушать, но на месте разрушенного строили что-нибудь свое. Они все-таки Альгамбру построили. И в музыке тоже оставили след.

В XIII веке в Галисии жил Мартин Кодаш, современник Альфонса Десятого (Мудрого). Его не надо путать с трубадурами, хотя время было то же. Галисия находится к северу от Португалии и имеет кельтское происхождение. Галисийский язык очень близок к португальскому, он считался самым изысканным языком. Кодаш является автором первого дошедшего до нас вокального цикла (сохранились полностью музыка и текст) под названием «Песнь о друге». Это одноголосие.

Сюжет цикла такой. Любимый ушел в море и не возвращается. Возлюбленная выходит на берег и смотрит, ждет, но его нет. Она выражает свои чувства по этому поводу. Очень трогательный цикл. Он длинный – идет больше получаса, протяженность огромная. Когда слушаешь, понимаешь: конечно, арабы здесь были, и это слышно в музыке. Появился особый тип андалузской музыки, который трудно определить: музыка не то арабская, не то испанская. Симбиоз получился.

С татарами у нас такого не произошло, хотя в русском языке от татар остался очень большой след. Масса слов пришла из татарского языка – телега, кибитка, арбуз. Даже слово «деньги» – это монгольское слово «таньга». Но положительных следов их влияния на музыку и культуру я особенно не видел. Например, собор Василия Блаженного – для меня это чудовище. Я сравниваю его с церковью Покрова на Нерли во Владимире или с постройками в новгородско-псковском стиле и понимаю, что архитектура собора Василия Блаженного – это дикость. Внутри там все очень маленькое, похоже на тюремные камеры, подходит Малюте Скуратову и Ивану Грозному. В этом соборе тяжелая, разукрашенная безвкусица, варварство, и это произошло не без влияния Востока в плохом смысле слова.

Ни татары, ни монголы ничего у нас не построили, только

разрушили. Правда, они устроили государственную систему. Почта прекрасно работала при них. Российское государство многое у них переняло. Говорили, новая Византия или новый Рим, но я думаю, что тут скорее Чингисхан сыграл свою роль.

Личность самого Чингисхана очень любопытная. Он действительно хотел создать всемирную империю. Сейчас, когда рухнула советская империя, в ее 16-й республике, Монголии, возник культ Чингисхана, ему воздвигают статуи.

Существуют западные свидетельства об эпохе Чингисхана. Была легенда о священнике Иоанне, который ушел на Восток искать христианское царство. Этот миф существовал как на Западе, так и на Руси; очевидно, это связано с распространением на Востоке несторианства[47]. Вокруг Чингисхана было много несториан, в его армии многие воины были несториане, и одна из жен Чингисхана была несторианка.

У папы Римского была идея заключить с монголами союз против ислама, чтобы выгнать арабов-мусульман со Святой земли. Все было связано с Крестовыми походами. Но для этого надо было монголов обратить в христианство. Папа Римский послал туда монаха Робрука с письмом к Чингисхану. Тот прочитал и сказал: «Скажи своему царю, что я его очень уважаю». Он думал, что папа Римский – царь. Сталин тоже спрашивал про папу: а сколько у него дивизий? Сталин так шутил, чтобы смутить собеседника.

У Заболоцкого последняя поэма называется «Робрук в Монголии».

Совершенно верно. У Робрука ушло три года, чтобы добраться до столицы Чингисхана через Южную Россию. Столица состояла из юрт, там никакой архитектуры не было. Обратно он возвращался по другому маршруту: обошел Каспий с южной стороны, попал в Армению, потом через нынешнюю Турцию добрался до какого-то порта и таким образом вернулся в Рим. Робрук оставил очень подробные и интересные записи о своем путешествии, у меня есть эта книга. Причем, в отличие от Марко Поло, который напридумывал всякие небылицы, у Робрука все очень правдоподобно. Как считают современные историки, там ничего выдуманного нет, он все очень точно описал.

У Льва Гумилева есть теория о том, что Александр Невский намеренно выбрал борьбу против шведов, с тем чтобы разрешить татарам войти в Россию, а не наоборот, потому что не хотел смешения католической и православной традиций, а ничего плохого от татар он не видел.

Это показывает, насколько сильно было антиевропейство на Руси. Когда решили созвать Флорентийский собор об

объединении церквей, московский князь Василий решил, что это – дело хорошее. Послал он туда русскую делегацию, которая чуть ли не год добиралась до Италии. Собор этот был очень серьезный и длился очень долго, почти три года. В нем принимали участие богословы. Константинополь был осажден турками, и дело пахло тем, что Византии придет конец, если не поможет Запад. Папа стал говорить: «Воссоединяйтесь с нами, тогда мы вам поможем», – а византийцы говорили: «Нет, сначала помогите, а потом мы воссоединимся».

В самом Константинополе были две партии: прозападная и антизападная. Противники этого Собора всегда могут сказать, что прозападная партия хотела соединения с Западом по политическим причинам. Но, может быть, не только, потому что на Западе был расцвет культуры. Связи никогда не прекращались, Венеция имела свои торговые дома в Константинополе, пусть между ними и должна была идти вражда. Достаточно погулять по Венеции, чтобы увидеть следы Византии, начиная с собора Святого Марка.

После длительной торговли совершилось воссоединение. Русскую делегацию возглавлял митрополит Исидор, его сопровождал архиепископ из Суздаля. Делегация была большая, с охраной, ведь дорога была опасная. Когда москвичи вернулись и Исидор в Кремле объявил о воссоединении церквей, он был тут же схвачен, арестован, закован в кандалы. В это время началась новая война с Литвой и Польшей, которые стали католическими.

Объяснение этому можно найти только частичное – потому что непонятно, зачем тогда князь Василий посылал делегацию на этот Собор. Впоследствии Исидору удалось убежать, он прибыл в Рим и попросил убежища, его сделали кардиналом.

Антиевропейские и антизападные настроения еще больше усилились в Москве после падения Константинополя. В Москве падение Константинополя было воспринято как наказание Божье за то, что тот соединился с Западом. После этого появилась знаменитая фраза о том, что первый Рим пал, второй Рим пал, третий Рим – Москва, а четвертому не бывать. Эта идея до сих пор существует, к сожалению. Московская патриархия до сих пор так считает.

«Immobile» для фортепиано с оркестром (1977–1978)

Я написал «Immobile» для Кёльнского радио. Устраивал это Детлеф Гойови. Я его спросил, считает ли он, что «Immobile» тоже можно подогнать под общую тогда для Запада гребенку. Откуда там взялись паузы? На Западе на них была мода. Он сказал: «Нет, потому что у вас паузы имеют значение. Поскольку стилистически вы пользуетесь средствами из музыки до XIX века,

то форма и изложение тоже никакого отношения не имеют к XIX веку и значение пауз очень велико». Я с ним согласился.

С самого начала я стал использовать паузы как сильное выразительное средство и составную часть конструкции. В первый раз я употребил паузы в третьей части «Musica stricta», там они есть разной длины: очень длинная, длинная, средняя, короткая, очень короткая. Далее они появились в «Сюите зеркал», в «Жалобе Щазы» и в других сочинениях, вне зависимости от языка. Принцип остается единым.

«Was noch lebt» для меццо-сопрано и струнного трио на текст Иоганнеса Бобровского (1985)

Когда вы сочиняете, вы сразу пишете начисто или зачеркиваете?

«Was noch lebt» я писал два месяца, это была очень кропотливая работа. Выбросил огромное количество вариантов. Я «отстругиваю» и очень самокритичен. Работаю, как скульптор, все лишнее убираю. Пока не удовлетворен, буду выбрасывать постоянно. Бесконечное количество вариантов. Поэтому работаю медленно.

Как проходит процесс вашей работы?

Никогда об этом не задумывался. Во время работы задумываюсь, а так не могу сказать. Не должно быть лишних нот. В «Was noch lebt» все можно разобрать. Там все строго, и по вертикали, и по горизонтали. Додекафонии нет, но все немножко приближается к тому, что Шёнберг называл «порхающая тональность».

Йоганнес Бобровский – по духу настоящий русский поэт, всю жизнь проживший в Германии.

Он родился в Восточной Пруссии. Говорил, что родился в таком краю, где у немцев польские фамилии, а у поляков – немецкие. Он был в плену, его выпустили после войны. Потом жил в Восточной Германии, а это – аппендикс Советского Союза. Бывшие пленные попали в ГДР.

Романс на стихи Й. Бобровского про Китеж (середина 1980-х годов)

В Москве существует ваш культ, вы там – невидимый бог. Несколько лет назад прошел слух о том, что у вас есть вещь для голоса и фортепиано, связанная с Китежом.

Ее у меня увидели Холопов и Оксана Дроздова. Это романс на стихи Бобровского про Китеж, написанный тогда же, когда и «Was noch lebt», но уже для фортепиано. Это «Lied» (я не люблю слово «романс», у меня сразу возникают в уме провинциальные девушки, слюни какие-то). «Lied» – это нечто очень немецкое. Песни Форе или Дебюсси – это вовсе не «Lied».

Мне нравились стихи, я набивал руку. Спрашивал себя, могу ли соперничать с Шуманом. Обнаружил, что делаю это не хуже, чем он. Но я не стал пускать эту пьесу в обиход, поскольку писал ее для себя, когда вдруг почувствовал себя учеником Шумана. Это уже не Волконский, а Шуман. Это не значит, что я подражал Шуману или копировал его. Когда сочинил этот «Lied», вдруг обнаружил, что это мог бы быть и Шуман.

Это уже не современная музыка, но и не китч, как у Сильвестрова, там нет салона. Это и не стилизация. Как будто бы я – Шуман. На самом деле у меня таких опытов было несколько, но я их не обнародовал. После «Was noch lebt» были еще сочинения, но я их все хотел уничтожить, они плохие.

Зачем же? Вы же изменили мнение о своей ранней Увертюре? Может быть, и поздние вещи не так уж плохи?

Нет. Одно дело – неопытный молодой человек, из которого прет жизнь. А другое дело – старческий маразм. Например, мне нужно было написать сочинение по заказу. У меня гостили Сильвестров с Ларисой, работать было невозможно. Было шумно. Лариса была очень живой человек, любила компанию, застолье. Валя же тихий, не очень одобрял шум. Часто выходил в свою комнату, прятался. Когда Сильвестров уехал, у меня оставалась неделя. Пишу я очень медленно, мне нужно сосредоточиться. А тут надо было срочно закончить заказ. Считаю, что получилась откровенная халтура за отсутствием времени. А подводить заказчиков мне тоже не хотелось.

Другие произведения, написанные в третий период:

«Псалом 148» для трех однородных голосов, органа и литавр на текст из Библии (1989);

«Перекресток» («Carrefour») для ансамбля (синтезатор, фортепиано, гобой, два фагота, две валторны, скрипка, контрабас) (1992).

Глава 3
О культуре и эстетике

Существует ясновидение, а у меня яснослышание.

Андрей Волконский

Взгляды на музыку

Для меня очень важны два принципа: принцип экономии, который означает, что не должно быть ничего лишнего, и принцип вариаций, который, по-моему, является универсальным и относится не только к европейской музыке, ноик другим культурам. Эти принципы можно найти, скажем, в иранской музыке, макамах, ученой музыке, в японском гагаку. Любая ученая и традиционная музыка имеет эти свойства.

Что же касается Европы, то для меня чрезвычайно важен уровень письма. Что подразумевается под этим термином? Большое количество и качество информации на коротком отрезке времени. Это не значит, что должно быть много нот. Например, у Веберна их очень мало, и тем не менее там очень высокий уровень информации. А есть эпохи, во время которых уровень письма понижается. Скажем, в итальянских инструментальных концертах XVIII века очень мало информации, и мне неинтересно их слушать.

Моя композиторская натура всегда тяготела к полифонии. У меня полифоническое мышление, поэтому не удивительно, что меня привлекла старинная музыка. Я совершенно не жалею о том, что у меня был длительный период додекафонии: он мне очень многое дал. Я стал ценить интервал как таковой. Кстати, как я уже упоминал, с самого начала занятий додекафонией я стал нарушать ее строгие законы и довольно свободно обращался с ней, а затем придумал свои системы пермутации. Додекафония выработала во мне хорошую дисциплину. Это соприкоснулось с моим интересом к технике XIII–XIV веков.

Мое отношение к музыке вообще – не историческое. Для меня Машо – современный композитор, совсем современный.

Многие, в том числе и я, считают, что мы находимся в состоянии кризиса. Меня иногда спрашивают: а как выйти из этого? Тогда я вспоминаю неизвестного автора из школы Нотр-Дам. Он взял за основу сюжет об одном человеке, который решил повторить геркулесовы труды, но вдруг мимо прошла и улыбнулась девушка – и он больше не смог продолжать свою работу. Вот и я могу сказать: надо ждать, пока не пройдет мимо девушка и не

улыбнется. Тогда, может быть, произойдет что-то хорошее.

Андрей Волконский[48]

Смысл серии в том, что она функционирует иначе, чем лад. Если говорить языком математики, серия есть упорядоченное множество, в отличие от лада, который таковым не является. Это значит, что в серии уже имеются моменты организации, которые лад не содержат. Эта организация как-то запрограммирована в ней. Музыканты, очевидно, относились к серии как к явлению синтаксиса, за исключением, может быть, тех, которые первые пользовались этой системой. Я думаю прежде всего о Шёнберге, который прекрасно понимал, что серийная система является только лишь морфологической.

Но главное противоречие в творчестве Шёнберга заключается в том, что он, создав новую морфологию, не создал нового синтаксиса. Когда он стал употреблять эту новую морфологию, Шёнберг вернулся к формам XIX века, что находится в большом противоречии с додекафонией, так как формы XIX века являются результатом тональной системы.

Композиторы следующего поколения, которые пользовались новой морфологией после войны, отказались от применения старых форм и считали, что серийная техника является как бы синтаксическим методом. У них появились такие иллюзии в особенности тогда, когда они пытались создать так называемую тотальную организацию, то есть перенести принципы серийности не только на звуковысотные отношения, но также на тембр, ритмику, динамику и так далее.

По моему глубокому убеждению, основная задача современной музыки заключается все же в том, чтобы создать новый синтаксис, то есть какие-то структуры на более высоком уровне – не на уровне морфологии, а на уровне организации самой формы. По этому поводу нужно сделать еще одно замечание. Формы, которые должны появиться, не могут быть формами-схемами, как это было в эпоху классицизма. Они должны являться следствием самой морфологии. И вот почему. Именно иерархичность, которая содержится в тональной системе, и ее универсальность вместе с тем дали возможность появиться на свет формам, определенным связями, находящимися внутри самой тональной системы. Тогда как в серийной музыке, где нет никакой взаимосвязи и иерархии между звуками, единственная существующая связь – это порядок самой серии.

Кроме того, надо учитывать, если можно так выразиться, сингулярность каждой серии. Серия является началом

организации данного произведения. Следовательно, форма, которая может возникнуть, естественно, тоже будет сингулярной, то есть присущей только данному произведению.

Означает ли это, что время камерности прошло?

Время камерности не прошло. Я ничего против камерной музыки не имею. Но сейчас решать проблемы формы можно, только имея большую протяженность. И это вопрос не камерности. Можно написать камерное сочинение, которое будет длиться и целый час тоже. Дело не в больших составах. А те короткие произведения, которые в последние годы заполонили всю музыку, являются результатом некоторой беспомощности и того, что композиторы не могут выйти за сферу морфологии и вынуждены писать очень коротко, потому что не в состоянии построить крупную форму.

Возьмем конкретный пример, а именно Веберна, который был самым большим мастером того, как произносить значительное очень коротко. В его произведениях существовала другая организация, помимо морфологической. В силу этого ему удавалось говорить коротко. Поиск крупной формы есть естественный исторический ход. Всегда сначала создается морфология, и некоторое время искусство развивается в чисто морфологических рамках, после чего появляются более крупные организации. Если хотите, то же самое происходит и в биологии: одноклеточные организмы объединяются. Это есть естественный ход всякой эволюции и организации, от более простого к более сложному – сложному в самом хорошем смысле этого слова. Приведу простой пример. Если у нас имеются буквы, мы из них должны составлять слова, а из слов составлять предложения. Это совершенно естественный процесс.

Есть ли в музыке содержание?

Композитор, безусловно, всегда знает, какую реакцию должна произвести его музыка, поскольку прежде всего объектом этой реакции является он сам. Правда, он может ошибиться, если он бездарный композитор. Он сам может переживать то, что пишет, но это не будет распространяться на остальных. Бесспорно, автор надеется на то, что будет создан эквивалент между его собственным восприятием и восприятием слушателя. Надо сказать, что этому процессу может помешать исполнитель, который будет искажать авторский замысел и пытаться передавать свои собственные эмоции слушателю.

Что предшествует сочинению музыки у меня? Назову это, пожалуй, идеей. В силу вышесказанного, я не могу отделить эмоциональный импульс от его формального воплощения – именно в силу того, что образ эквивалентен системе правил его

распознавания. Я убежден в том, что и в природе, и в человеческом организме, и в машине это действует одинаково. Когда эти два компонента пытаются разделить, это совершенно неправильно и не соответствует действительности. Когда собака лает, она всегда знает, почему она лает. Сам лай и то, что вызывает этот лай, являются единой сущностью.

Расскажите, пожалуйста, об «эстонском интервью».

Мой сын обнаружил эту запись в архивах эстонского радио. Удивительно, что она осталась и сохранилась.

Где еще в 1967 году можно было дать такое интервью? Его у меня брала Офелия Туйск, дочь известного эстонского революционера. Эстонских революционеров было мало, но они были – например, Кингисепп. Ее отец был коммунист, и она сама была коммунистка. Так я познакомился с новым типом коммунистов, которых в Советском Союзе уже не существовало, потому что Сталин их всех перестрелял. В Эстонии осталось трое или четверо таких коммунистов, которые хорошо знали марксизм и религиозно верили в него.

Меня предупреждали друзья-эстонцы о том, что с Офелией надо быть осторожным. Но она была в высшей степени порядочный человек. В партию она не вступила, и я спросил ее почему. Ответ был таков: «Считаю, что была недостойна». Она была персонаж из Чернышевского, настоящий аскет. Жила в одной комнате, у нее не было кровати, и она спала на полу. Она из породы Рахметовых.

Изменились ли ваши взгляды на музыку с 1967 года?

В то время я заканчивал «Странствующий концерт». Сейчас я бы сделал поправку к моим тогдашним представлениям о теории музыки.

Тогда еще у меня были остатки веры в эволюцию и прогресс – это заметно, поскольку я сказал, что из простого получается сложное. Сейчас бы я такое высказывание на себя не взял. Не знаю, существует ли вообще простое. Существует примитивное. А простое и сложное – это такие понятия, которые носят внешний и, может быть, даже субъективный характер. Например, я не думаю, что григорианское пение простое. Когда я копался в «кантус пламус», выяснил, что это был очень сложный мир. Конечно, существует легкая музыка, есть развлекательная музыка. Она всегда простая: развлекаться сложно нельзя, мы развлекаемся очень просто. Сложность – это работа мозга, и она требует усилий.

Сильвестров приводит фразу Шёнберга: «Чтобы сказать иначе, надо повториться». А он бы перефразировал: «Чтобы сказать то же самое, надо сказать иначе».

Это уже и получается вариационное развитие, любимый принцип Шёнберга.

Я считаю, что вариационный принцип – основной в ученой музыке. Он не относится к орнаментальным вариациям. Это то, о чем говорил Шёнберг, когда имел в виду европейскую музыку.

И то, что имел в виду Бетховен. Сначала он называл такие формы «Вариациями», но, начиная с «33 вариаций на тему вальса Диабелли», он уже использует слово «Veranderung» – «изменение». То есть вальс изменяется, а не варьируется. Это уже не вальс, а нечто другое, вышедшее из вальса.

Да, это ближе к моему пониманию. У Вагнера можно говорить о диагональном мышлении, а не о вертикали или о горизонтали. Грубо говоря, у него аккомпанемент полифоничный.

Я не читал «Учение о гармонии» Шёнберга. Меня пугало название, поскольку гармония была мой нелюбимый предмет. Я до сих пор не понимаю, зачем он существует. Это тоже изобретение XIX века, школьное причем. Совершенно бессмысленный предмет.

Потом я стал читать труд Шёнберга, и выяснилось, что он совсем не о том, о чем я, думал. Там все что угодно, только не гармония.

Французские энциклопедисты XVIII века придумали такое объяснение: «Гармония – последовательность аккордов, приятных для слуха». Получается, что современная музыка – это последовательность аккордов, неприятных для слуха?

Но вернемся к устной традиции. Устное предание касается исполнительства вообще. Откуда мы знаем, как играть венские вальсы – оттяжки и все подобное? Это основано на устном предании, в нотах это невозможно обозначить.

У Листа были ученики, у них тоже были свои ученики, и так образуется цепочка. Например, у меня есть запись Концерта Шумана в исполнении Эмиля Зауэра, с концерта. Ему было восемьдесят два или восемьдесят три года. Слушать это очень странно. Все время меняются темпы, каждые пять тактов. Откуда Зауэр взял это? От Листа, что ли? Была какая-то традиция, не он же сам такое исполнение придумал. Мы привыкли теперь к совершенно иной трактовке.

С другой стороны, сохранилась запись того, как скрипач Иоахим играет Баха. Он делает это очень строго, и не случайно – он дружил с Брамсом, и Ганслик помогал ему разбираться в этой музыке. Так что я думаю, что параллельно существовали разные традиции.

У Баха есть ля-минорный Концерт для скрипки, флейты и клавесина. В нотной записи там много условного. Лишь совсем

недавно, в XX веке, музыку стали все точнее и точнее записывать, хотя уже так называемые романтики тоже этому уделяли внимание. А в XVIII веке еще не указывали темпы – у Баха в ХТК редко когда обозначены темпы или оттенки. Значит, надо копаться в тексте и находить свое.

Нотный текст – это условная вещь, и чем он более старый, тем более условный. Зря думают, что многоголосие связано с появлением нотной записи. Но ведь, например, у грузин многоголосие, а никаких нотных записей не было.

В «эстонском интервью» вы сказали, что главное – передать мысль от композитора к слушателю, чтобы исполнитель при этом не мешал. А как быть со старинной музыкой, ведь нет ни инструментов, ни записей, все традиции утеряны.

Тогда я еще придерживался того мнения, что исполнитель должен играть то, что написано. Я уже давно так не думаю. Теперь я скорее думаю, что исполнитель должен играть то, что не написано.

Это относится к старинной музыке или к музыке Шёнберга?

Это относится к музыке вообще.

О нотной записи и формообразовании

Для чего, по-вашему, возникла нотная запись?

Она возникла у Каролингов, когда происходила перестройка с древнегреческого на так называемое григорианское пение и певчим приходилось полностью переучиваться. Тогда, при Карле Великом, и появились первые невмы. Вторая причина заключалась в том, что книги песнопений были очень красиво оформлены. Монахи трудились всю жизнь, чтобы сделать их красивыми. Поэтому люди стремились их читать. Кроме того, какие-то музыкальные элементы стали исчезать, и, чтобы сохранить, их стали записывать. Так до нас дошло староримское пение. Записи были сделаны поздно – тогда, когда оно стало исчезать. Те, кто любил это пение, записали его.

Устная и письменная традиции долго сосуществовали. Уже в XIX веке каденции были заимствованы из устной традиции. Цифрованный бас тоже заставлял импровизировать. Вся мелизматика импровизировалась.

Играть только то, что написано, нельзя. В невмах вся мелизматика очень хорошо указана. Ее нельзя изобразить в квадратной нотной записи, а в невмах можно, но при этом возникают проблемы с высотой. Известно только, куда нужно идти голосом – вверх или вниз. Невмы – это мнемотехническая памятка, она носила скорее стенографический характер. Невмы довольно долго существовали параллельно с линейной записью. Гвидо за его систему ужасно ругали и даже выгнали из монастыря.

Бах играл с числами. Это восходит к древности, к Пифагору – все мироздание основано на числах. И вплоть до Баха в музыке очень много числовой символики, особенно в кантатах. Гершкович мне показал, что в отдельных фугах ХТК количество нот в теме совпадает с количеством тактов в фуге. У Лассо такого много, у него строго соблюдается симметрия в некоторых сочинениях. Дюфаи отразил в мотете параметры собора. Они все увлекались этим.

Меня привлекает чистота, для меня очень важны пропорции. Я теперь их со слуха читаю. Могу уловить пропорции в любом изоритмическом мотете Дюфаи, но я не могу соотнести их с пропорциями того или иного собора. Это кто-то обнаружил и высчитал.

Музыкальные формы зародились в церкви. Что касается форм в светской музыке, они неразрывно связаны со стихами. Это способ передачи стихов. Вроде бы Гомер тоже пел. Думаю, что все

эпосы тоже пелись – Манас, Калевала. Не может быть, чтобы их просто говорили.

Все пение, как восточное, так и западное, зародилось на Ближнем Востоке. Октоэхос – осьмигласие – общий для обеих традиций. В специфической ладовой системе существовали эмбрионы лада, которые называли хордами. Их всего лишь три:

последовательность двух тонов;

тон-полутон;

полутон-тон.

Все так называемые церковные лады исходят из этих ячеек. Условно их называют «до-ре-ми», но это не имеет отношения к конкретным звукам. Такая установка предшествовала появлению октоэхоса. Октоэхос возник сравнительно поздно. Когда много людей поют в унисон или когда одновременно играют несколько скрипок, появляется толщина, которой нет, когда поет один человек или играет одна скрипка. Получается это из-за того, что они исполняют неодинаково, они же не машины. Это на синтезаторе можно сделать абсолютно точно, а люди-то все разные и интонируют по-разному – кто-то чуть повыше, кто-то пониже. Вроде бы играют одно, а звучит «толсто». Я по настройке знаю: когда настраиваешь унисон на разных мануалах, можно сделать очень узко, как бритва, а можно – более плотно.

Создавали ли люди формы?

Нет, формы постепенно создавались, и когда композитор приступал к делу, он либо совершенствовал готовую форму, либо что-то добавлял или отменял. Так было вплоть до XVI века, где уже проявлялось больше индивидуализма. Поскольку все композиторы друг у друга учились, традиция переходила от одного к другому. Но все они были разные, и музыка изменялась.

Машо, например, первым написал целиком мессу. Она у него приобрела необыкновенное единство, чего не было раньше. До Машо мессу слепляли из разных источников, и стилистическое единство не имело никакого значения, поскольку у мессы была утилитарная церковная функция.

А Дюфаи использовал фобурдон. Само по себе это очень примитивное средство и, скорее всего, имеет народные английские истоки, хотя я встречал такого типа пение и на Корсике, а там англичане вряд ли бывали. Это настолько простой принцип – петь параллельными секстаккордами, – что уже не нужно, чтобы кто-то за этим стоял. Какая разница между английской привычкой так петь и тем, что сделал с фобурдоном Дюфаи? Разница в том, что он облагородил этот прием так, что тот стал элементом конструкции в мотете, а у англичан никакой конструктивной роли этот элемент не играл. Вот вам пример

того, как создавалась форма. Сам мотет оставался все тем же, но в нем появился принцип фобурдона в качестве конструктивного элемента, и это можно было считать некоторым усовершенствованием писания.

Можно привести другой пример из этого времени – «альбертиева фигура». Она очень примитивная, но играет определенную роль, ею все пользовались в огромных количествах – и Моцарт, и даже Бетховен. А ведь это совсем простенький прием, и если его не облагородить, он сам по себе ничего не стоит.

Все композиторы того периода лишь возвышали отдельные приемы, а формы они не придумывали.

Изобретение форм началось в связи с инструментальной музыкой. В церковной музыке этого не могло быть по чисто литургическим причинам. Освобождение от канонов в инструментальной музыке стало происходить в конце XV века и заняло весь XVI. Уже у вирджиналистов можно говорить о творческом подходе к формам. У них образовалась целая школа, коллективная вспышка творчества. Они влияли друг на друга. Это было во времена Елизаветы и Шекспира. В инструментальном плане расцвел такой же букет, как в вокальной музыке XV века у франко-фламандцев.

Стало понятно, что можно писать фантазии, ричеркары. Это началось с лютни, табулатур, потом перешло на клавесин и отчасти на орган. Орган занимает двусмысленное положение, потому что он все-таки оставался церковным инструментом, но для этого инструмента допускалась музыка, непосредственно не связанная со службой, – скажем, когда все кончается, люди выходят из церкви, органист мог позволить себе сыграть какую-нибудь фантазию.

Начала появляться органная литература. Она включала либо колорации, либо расцвечивания известных светских песен или церковных песнопений. Это началось довольно давно, и первые опыты, которые до нас дошли, относятся к 1300-м годам. Затем произошел перенос вокальных произведений на инструмент с массой фигураций и расцвечиваний. В XVI веке появилась самостоятельная инструментальная музыка, и люди начали получать удовольствие от ее слушания. Она не была аранжировкой каких-то вокальных произведений, как раньше. Поэтому она могла носить более формальный – в хорошем смысле слова – облик. У Джона Буля есть интересная фантазия под названием «Ut re mi fa». В ней гексахорд перемещается: он начинается в миксолидийском ладу и уходит куда-то очень далеко. Там огромное количество хроматизмов и энгармонизмы

неожиданные и странные. Старые методы настройки инструмента оказались невозможны. Все это очень сильно продвинуло инструментальную технику.

Хотелось бы узнать ваше мнение о некоторых конкретных элементах формообразования. Например, о том, следует ли повторять экспозиции в сонатах Моцарта и Бетховена. Ведь тогда форма становится скорее двухчастной, чем трехчастной.

Нет, не следует. В ХТК я в прелюдиях повторы не делаю. Слишком длинно. Но в симинорной в Первом томе я не повторяю, а видоизменяю, играю совершенно по-другому – с украшениями, вписываю ноты. Так было положено, для этого и делался повтор: первый раз играли то, что написал композитор, а второй раз, при повторе, исполнитель показывал свое искусство.

На пианофорте, думаю, ХТК не стоит записывать. То пианофорте, которое Бах видел в Германии, ему очень не понравилось – звучало сухо. А других он не знал. Более или менее звучащие инструменты попались его сыновьям.

Происходила эволюция инструмента, решали, чем покрыть молоточек: сначала было просто дерево, затем покрыли его кожей, и только потом появился фетр.

Механика тоже постепенно менялась. Двойная репетиция, позволявшая быстро повторять одну и ту же ноту, первоначально не была возможна.

Вы упомянули, что были периоды в истории музыки, когда после этапа усложнений люди начинали писать проще, как Гайдн после сыновей Баха.

Или Дюфаи, который тоже все расчистил: появились длинные линии, большое дыхание, кантилена. Это как маятник, такое бывает.

Может быть, одна из таких фаз и сейчас происходит? Просто время сейчас убыстрилось.

Время вообще имеет свойство убыстряться.

Но то, что сейчас происходит, я не могу назвать упрощением.

Даже то, что делает Сильвестров, идя от додекафонии к «песенкам»?

Во-первых, это уже было. Сильвестров возвращается к провинциальному салону XIX века. Он не упрощает современный язык, а противопоставляет «Лебедь» Сен-Санса Штокхаузену. Я считаю, что этого недостаточно.

А может быть, он слушает «Лебедь» Сен-Санса так же, как вы слушаете григорианское пение?

Это несопоставимые вещи.

Объективно они несопоставимы, но ведь сколько людей –

столько и вкусов.

Не люблю я выражение «на вкус и цвет товарища нет». Вообще, слово «вкус» очень подозрительно. Я считаю, что вкус – это вырождение красоты. Хороший вкус появился, когда стало исчезать понятие красоты. Про великие произведения нельзя сказать, что они написаны со вкусом. Я не могу сказать, что «Божественная комедия» Данте или «Фауст» Гёте написаны со вкусом. Со вкусом – это когда появляются бантики, парички, парфюмерия. Равель – это написано со вкусом. Напомаженность. Я и про Вагнера не могу сказать, что это музыка со вкусом. Я это слово не употребляю.

Колебания в стилях стали сейчас происходить быстрее?

Сейчас каждый делает что хочет. Анархия. Это беспрецедентно в истории человечества. Никогда раньше не было «делай что хочешь», ни в одном обществе. Не знаю примеров. Это продукт чисто современный.

Критерий хорошего и плохого в музыке уже не существует?

К сожалению. На Западе теперь артистические моды меняются примерно так же, как и моды на одежду. Искусство стало развлечением и предметом потребления. Так же как существуют топ-модели и новые кутюрье показывают новые платья, есть и все эти фестивали и новые течения. Придумывают новую кухню. Умер Ив Сен-Лоран – по сути, портной, – так ему устроили национальные похороны. Во Франции больше всего теперь гордятся портными и поварами.

А современная музыка – это попса, рок. Я расскажу вам такой случай, который несколько раз происходил со мной в бистро здесь, в Эксе. Туда ходят самые разные люди. Я – хороший клиент, часто захожу туда, и, бывает, меня спрашивают: «Чем вы занимаетесь?» Отвечаю: «Я музыкант». Тогда меня спрашивают, какой музыкой я занимаюсь – классической или современной. Короче говоря, я выяснил, что современная музыка – это битлы и попса, а классическая – это все остальное. В таком случае куда девать Штокхаузена или Булеза? Вероятно, это – классическая музыка, поскольку современная – это попса, рок. Наверное, так оно и есть. У нас просто существуют иллюзии о современности.

О меценатстве, стиле и чувстве

Раньше музыка исходила из церкви, но она давно вышла из этих рамок. Не должен ли возникнуть духовный стержень в самой музыке? Сильвестров говорит, что для него главным критерием является этический. Человек, прослушав сочинение, должен выйти очищенный. Как этого достичь, как это поддержать, развить? В церкви все понятно: там был храм, священник, служба. А вне церкви как создать такую основу?

В первую очередь должен произойти отказ от мысли о том, что искусство исключительно развлекательно. Искусство как развлечение существовало и раньше, но тогда оно носило подсобный характер и не было главным.

Возьмем африканские племена. У них не было разделения на сакральное и светское, это было немыслимо. Они жили в священном мире. Там все было ритуализированно и священно, включая природу, еду, работу, охоту, танцы. Весь их мир был сакрален. Все движения тела и все другие детали имели какое-то значение. Маски имели лицо и человека, и животного; маски были священны, их надевали только в определенных ситуациях.

Никто раньше не мог понять сути людоедства, всем казалось, что это была чудовищная традиция. Но ведь это тоже сакральное действие. Людоедство впоследствии было заменено жертвоприношением животного. То же самое произошло с Авраамом. Ведь Бог попросил его зарезать сына; он послушался, был готов это сделать, и тогда ему было разрешено заменить сына животным. Позже жертвоприношение животных стало считаться языческим. Причастие – это ведь тоже жертва, но она уже носит совсем другой характер; однако происхождение у всех этих жертвоприношений одно и то же.

Что было до XVI века? Какова была роль тех людей, которых мы называем художниками в широком смысле слова? Они были либо на службе церкви – строили церковь, украшали ее, пели (Дюфаи, Жоскен, Окегем были певчие или лица духовного звания и находились на содержании церкви), – либо светские, на службе у какого-нибудь князя или богатого купца. Любопытно вот что: зачем это было нужно князю, какому-нибудь Медичи? Знатные люди ведь соревновались между собой, чтобы заполучить того или иного художника. Не только для славы. Им, простите за выражение, нравилось. Это не следует забывать. Они любили живопись, поэзию.

У меня нет впечатления, что теперь люди, которые покупают

картины, любят живопись. Часто эти картины попадают в сейф, а затем опять на аукцион, потому что цена на них поднялась. Живопись стала предметом спекуляции. Абрамович прилетел на вертолете в кунстхалле в Базель и что-то купил за три миллиона. Ужасное выражение – «рынок искусства». Как могут искусство и рынок быть совместимы?

Платя миллионы за картины, спонсоры подтверждают, что искусство важно для человеческого духа и для самовыражения. Рынок искусства возник, потому что есть спрос.

Не верю, ведь там идет откровенная спекуляция. Произведения, которые покупаются на этом рынке, есть товар. То, что продается на художественных ярмарках, – такое дерьмо, что говорить о духовности не приходится. Тут было воскресенье, посвященное художникам, и я прошелся по ярмарке. Это нельзя смотреть. И то же самое в музыке.

Есть два типа людей, поддерживающих искусство: те, которые делают это потому, что им за это снижают налоги или пишут их имя в программке (это спонсоры), и те, кто любит искусство (это – меценаты). А есть безумцы, как, например, жена миллионера Элизабет Кулидж, которая заказала Шёнбергу 3-й и 4-й квартеты. Пегги Гуггенхейм – это меценат, а не просто спонсор. В Германии был замечательный человек Канвайлер, он писал книги о картинах, которые покупал.

Если вы возьмете русских купцов – Щукина, Морозова, Рябушинского, – им нравилось искусство, им было интересно. Я читал в парижских воспоминаниях тех времен о том, как эти люди приезжали в Париж и тщательно выбирали картины. Они первыми стали покупать Пикассо и Матисса. У них был вкус, нюх; они делали это вовсе не ради славы, или денег, или налогов. Им нравилось. Они считали, что это форма просветительства, потому что изобразительное искусство было доступно публике. По некоторым дням можно было смотреть их коллекции. Потом это превратилось в музей современного искусства на Кропоткинской, который закрыли при мне, когда я только приехал. Его собрание разошлось по разным музеям, в закрытые фонды.

Я был на гастролях с «Мадригалом» в Саратове, и на концерт пришла директор музея. Мне хотелось посетить саратовский музей, поскольку я слышал, что там была интересная живопись. По моим сведениям, там должен был быть закрытый фонд – Малевич, Татлин, Кандинский, – и я попросил разрешения посмотреть. Она меня туда повела! Все это было не развешено, картины стояли одна на другой. Там находились шедевры русского авангарда. Потом все это опять стали собирать, многое

попало в музеи, теперь это можно увидеть.

Хорошо известно, что многие меценаты покупали картины за гроши, надеясь на то, что произведения искусства со временем обретут иную стоимость.

Я этой точки зрения не принимаю. Я дружил с художником Краснопевцевым и купил у него две картины. По тем временам это было за гроши, но он назначил такую цену потому, что понимал, что у меня не было денег. Мне просто нравилась эта живопись. А потом ее стали перепродавать на «Сотби» чуть ли не за миллионы.

Все эти подпольные художники оформляли витрины в магазинах, делали иллюстрации к книжкам, этикетки к спичечным коробкам.

Был такой замечательный художник Владимир Яковлев. Я ему платил каждый месяц, чтобы он приносил и показывал мне свои работы. Он приходил и, по его выражению, раскладывал у меня на полу «пасьянс» – свои картины. У меня вскоре оказалась довольно большая коллекция Яковлева. Люди приходили и смотрели. Потом его начали покупать.

У меня возникли неприятности из-за того, что я устроил домашнюю выставку. Но в ней были выставлены работы Кропивницкого – не Льва, а его отца. В то время это был уже пожилой человек, который всю жизнь делал что хотел. Способный свободный человек. Он был участником так называемой Лианозовской группы. В нее же входили Оскар Рабин, Лев Кропивницкий, а также поэты – Холин и Сапгир. В Лианозово почему-то стали ездить Рихтер, дипломаты. Это очень злило власти.

В Москве я дружил с замечательным человеком, Костаки. Не знаю другого, кто бы столько помогал людям искусства. Я был вхож в его дом, это было замечательное место, где происходил обмен идеями, – настоящий рай для художников. Он тоже, очевидно, покупал сначала за гроши. Тем не менее он помогал выжить огромному количеству художников. Он не обманывал.

В Швейцарии были меценаты по фамилии Рейн-харт. Захера можно упомянуть, хотя он все это делал на деньги жены. Он сам был дирижером.

Если вернуться в прошлое, можно вспомнить, что Рафаэль купался в золоте. Он же не сам просил эти деньги, ему их давали и тем самым озолотили. Другая атмосфера была совершенно.

В Италии есть город Прато. Там в XIV веке жил купец, который занимался нехорошими вещами, запрещенными католической церковью. Он разбогател, у него появилось нечто вроде банковской системы. После его смерти остались его

бухгалтерские книги, и переписка сохранилась, в том числе и с одним другом. Ему друг пишет: «То, чем ты занимаешься, стыдно. Ты же знаешь, что тебя ждет после смерти. Тебе надо искупить вину и построить церковь. А еще лучше будет, если ты не только построишь церковь, но и закажешь художнику фрески».

Что могло побуждать не какого-нибудь Медичи, а, скажем, купца к пониманию искусства? Например, купцы из Антверпена купили огромную скульптуру Микеланджело «Пьета», довезли ее до Антверпена (очевидно, морем) и подарили церкви. Что их побуждало? На них произвела впечатление и сама скульптура, иначе они бы не купили ее.

А сейчас музыкой торгуют как на рынке. Экспериментальная музыка – фестивальчики – это показное. Мы еще с Виеру об этом говорили в Дармштадте, когда встретились там случайно. Это было еще при Чаушеску, но он почему-то был выездной и приехал на летние курсы в Дармштадт. А у меня там живет кузина, я у нее гостил. Я спросил, какое у него было впечатление об этом фестивале. Он сказал: «У меня впечатление, что я в магазине. Рынок. Все время предлагают какой-то товар». С одной стороны, Чаушеску или Хрущев, а с другой – фестивали. Мы оказались между молотом и наковальней.

Раньше владение ремеслом было цеховым, передавалось из поколения в поколение, а теперь каждый может стать художником. Наличие диплома вовсе не гарантирует, что ты художник или композитор.

Я очень мрачно смотрю на вещи. В так называемом современном авангарде меня ужасает его кошмарный академизм. Это какой-то Союз композиторов наоборот. Музыка, которая не вызвана никакой необходимостью. Она подвержена моде и пуста. Лахенмана я никогда в жизни не слышал, мне достаточно того, что о нем говорит Сильвестров: эта музыка похожа на то, как бросают колбасу на сковородку и слушают, как она шипит. Я доверяю Сильвестрову и не буду тратить время на Лахенмана. Мне осталось недолго жить, мне жалко времени. Я не хочу современную музыку слушать, мне неинтересно. Слушаю только то, что связано с работой, с Беляевским фондом. Всегда теперь спрашиваю у Виктора Кисина, что стоит слушать, а что нет. Я ему верю.

По каким критериям вы отделяете музыку, которую хотите слушать, от другой?

Я шел все глубже и дальше в века. У меня все останавливается на XVI веке. А уже Монтеверди мне трудно воспринимать. У меня изменилось к нему отношение. Когда-то я его высоко ставил.

Вы ведь слушаете не только музыку до XVI века. Что для вас главное в музыке? Как вы ее отбираете? Что вам нравится, а что – нет?

Ранняя музыка объективна, в ней нет эмоций. Нет никакого субъекта. Она объективна так, как объективен храм. Меня привлекают пропорции, игра с интервалами. Мне очень трудно слушать музыку XIX века, где одни чувства. Мне это совершенно не интересно. Шопена я вообще не могу слушать, у меня он вызывает раздражение. Бетховен – это другое дело, потому что там есть мысль.

Можно ли сказать, что те компоненты, которые привлекают вас в старинной музыке, важны для вас и в современной? Скажем, додекафония объективна?

Да, это у меня связано; и не случайно, что я интересуюсь и тем и другим. Додекафония была не просто увлечением. Это не стиль музыки, а вопрос языка и мышления. Надо все-таки понимать, что Шёнберг – это не стиль, хотя у него книжка и называется «Стиль и идея».

Шопена и Листа я не могу слушать, для меня это глупая музыка, я не нахожу в ней никакой пищи. А музыка франко-фламандцев для меня не закрытая. Мессы Жоскена я могу различать между собой, потому что они все разные по конструктивному принципу. Слышно, что автор один и тот же, но он каждый раз делал новую конструкцию. Франко-фламандская школа привлекла меня тем, что эта музыка абсолютно объективна. Если меня спросят, веселая она или грустная, я не знаю. У тех композиторов музыка была звучащей наукой о числах – такое представление о музыке восходит к Античности.

То есть для вас более важна логика, чем стиль?

Я рационалист. Стилевые особенности меня совсем не интересуют. Для меня история искусств – это история форм. Если отказаться от идеи прогресса, то история искусств – это своего рода тема с вариациями. Все, что мы называем историей музыки, по сути дела есть вариации на одну тему.

Сейчас все это ускользает, и есть некая растерянность – очевидно, от слишком большой свободы.

Что же такое стиль?

Для меня стиль – это всего лишь одежда. Была эпоха, когда носили парики, потом перестали – вот это и есть стиль. Людовик XIV первым надел парик, потому что начал лысеть. Поскольку это был период абсолютной монархии, все стали ему подражать и надевать парики. Потом менялись их формы. Бах тоже носил парик, хотя, конечно, никакого отношения к абсолютной монархии не имел. И у Моцарта был парик, но другой, с косичкой

и бантиком.

А Бетховен – революционер, у него нет парика! Он лохматый. Но в музыке он совсем не растрепанный. Гершкович мне даже показал у Бетховена в каком-то месте канон из пауз. Я спросил: «Филипп Моисеевич, вы думаете, что Бетховен сделал этот канон умышленно?» Он мне ответил: «Не важно, делал ли он это сознательно или несознательно. Важно, что это есть».

Вы сказали, что стиль – это одежда. А что такое тело? И душа?

Стили меняются, а то, на что они надеваются, – это постоянное: идея, форма, принцип самой музыки. Экономия вариаций. Так что тело – это форма. Форма меня интересует, а техника – это подсобное хозяйство. Она нужна, чтобы огород был и капуста росла.

Капуста – это что в данном случае? Тон, интервалика, другие компоненты?

Если говорить о технике, есть исполнительская техника. Это чисто материальное понятие – как пальчики двигаются или как со смычком работать. Композиторская техника – это борьба с материей. Материя сопротивляется. Микеланджело говорил, что только под конец жизни начал понимать, что такое скульптура. Это и есть техника – борьба с камнем.

Как у вас происходила борьба с камнем?

Борьба все время идет. Массу очищаешь, убираешь много лишнего, всегда есть соблазн. Это вопрос большой дисциплины. Когда я был совсем молодой, из меня, что называется, пёрло. А потом, начиная с какого-то момента, что более или менее совпало с моей углубленной встречей с Гершковичем, я стал критически относиться к своей работе. Правда, сама до-декафонная система к этому обязывает, там каждая нота весомая. Мы тогда очень увлекались Веберном. У него все было так коротко по времени, потому что ему удавалось афористически выразить то, для чего другим надо написать целую симфонию – по количеству информации. Эта дисциплина и есть борьба с материей. Сам Веберн говорил об этом. Его техника была духовным стремлением. Я теперь это понимаю, почитав его письма.

Чувство экономии у меня осталось и после додекафонии. В последующих сочинениях никаких излишеств уже нет. Знаешь цену звукам.

После додекафонии вы стали себе позволять вносить в музыку чувство?

Я не могу сказать, что в «Musica stricta» нет чувств, их там полно. В «Музыке для 12 инструментов» чувств нет, а если они и есть, то являются результатом какой-то интервальной работы.

Если взять «Серенаду насекомых», она красиво и интересно звучит. А сами чувства – это «бесплатное приложение» или «нагрузка» в магазине: мы вам дадим колбасы, только если вы купите крахмал. Чувства – это добавки. Их невозможно отделить.

Мне приходилось думать о таких вещах, когда я писал для кино, потому что с меня требовали иллюстрации к тому, что происходит на экране. Один раз я это правило обошел – к сожалению, в фильм это не вошло. Дело было в Минске. Я просил разрешения у режиссера самому смонтировать музыку, вместе с монтажницей, конечно. Режиссер сказал: «Пожалуйста». В финале фильма белорусский мальчик бежит по полю, по небу летят немецкие самолеты и бомбят, а мальчик бежит. Все это неправдоподобно: почему должны бомбить поле? Бомбят города или заводы. Но это неважно. Для этой концовки были приготовлены шумы – взрывы бомб. Я сказал, что взрывов не будет, и спросил, есть ли у них запись колокольного звона. Фонотека шумов у них была. Я попросил сделать так, чтобы при соприкосновении бомбы с землей звучал удар колокола. Попробовали, получился совершенно потрясающий и неожиданный эффект. Но худсовет не пропустил, в результате в фильм вставили бомбы и партизанскую песню и все испортили. Это я к тому, что отклонился от иллюстративного принципа.

Как вы понимаете категорию чувства в искусстве?

Первые теории на этот счет стали появляться только в XVI веке. Это произошло в связи с возрождением древнегреческого театра и с определенного типа поэзией. У Тассо хватает выражения чувств и даже скорее страстей. У Петрарки и трубадуров всегда несчастная любовь, дамы их мучают. Светская поэзия всегда существовала и после Древней Греции. «Кармина Бурана» – это ее пример.

Пение трубадура чисто светское, в нем впервые возникают человеческие чувства – это уже «я» и проявление личности и индивидуальности. Трубадуры и труверы могут сильно отличаться друг от друга, а в каноническом духовном пении это даже не предусмотрено.

Музыканты раньше были либо певчие, они же авторы музыки, либо менестрели. Трубадур – это тоже жонглер, только, в отличие от менестреля, имеющий постоянную работу. Жонглеры тех времен – это уличные артисты, которые распространяли то, что творили трубадуры и труверы. Они умели делать все: и петь, и плясать, и играть на инструментах, и акробатические трюки совершать, и жонглировать. У них была своя корпорация, и если человек не принадлежал к этой корпорации, то не имел права выступать, его штрафовали. В Париже была целая улица, где они

все жили. Разрешение на профессию вся корпорация получала непосредственно от короля. Те, кто устраивался на постоянную работу у какого-нибудь князя, назывались менестрелями. В принципе это то же самое, только разница в образе жизни и в статусе. Менестрели были менее свободные, зато имели постоянное место. Там были как мужчины, так и женщины. Существовали женские инструменты – арфа, например. Средневековые арфы были маленькие, переносные.

Менестрель – это жонглер, прикрепленный к определенному месту, а не странствующий; придворный музыкант, скажем так. А остальные были бродячие артисты, их было полно. Та же «Кармина Бурана» – это бродячие. Они все учились в университете на священников и знали латынь, но бросали потом, чтобы не становиться священниками, и оказывались недоучками. Университет был бесплатный; он потому и назывался «университет», что был для всех открыт. Там мог учиться кто угодно, без ограничений. Крестьяне туда не шли, поскольку были привязаны к своей земле. И не все, кто поступал на учебу, доучивались до конца. Но образование получали довольно хорошее и потом могли находить приличную работу. А недоучки вносили в искусство чувственность.

Вы воспринимаете музыку рационально или чувственно?

И так, и так. Я могу читать музыку для анализа. Бывали случаи, когда ко мне попадала партитура, а записи не было. Конечно, я могу читать на рояле. Но не всякую музыку прочтешь. Я попросил бабушку прислать мне из Женевы ноты Симфонии Веберна. Был там фрагмент, где играла арфа, и мне ужасно захотелось узнать, как это звучит. Тогда я работал над музыкой к фильму «Мишка косолапый» про цирк. Там есть место, где медведь встает на задние лапы и угрожающе рычит, и я вставил туда вариацию Веберна. Решил, что Веберн мне простит, потому что я делал это не из плагиатских соображений, а чтобы услышать его музыку, ведь таким образом ее исполнили. В фильме этот кусочек длится всего несколько секунд и проскакивает, поскольку на него накладываются шумы, рев медведя. Фильм шел только в одном кинотеатре – «Стереокино».

Но восприятие музыки все же должно быть чувственное (сенсуальное) и не чисто рассудочное. Я хотел бы несколько слов сказать о восприятии. Это относится к европейской публике, которая ходит на концерты. Есть разные ступени восприятия музыки. Самая примитивная – физиологическая, когда постукивают в ритм ножкой. Это можно делать не только под попсу или рок, но и под любое сочинение с равномерным ритмом – например, под то, что называется барочной музыкой, такой, как

какой-нибудь концерт Вивальди. Я старался избежать этого соблазна для слушателя. В некоторых моих пьесах трудно будет постукивать ножкой.

Потом идет ассоциативное восприятие – это то, что происходило у Рихтера, который мне однажды признался, что не может играть, если у него нет картинки перед глазами. Если он играет Шумана, это должен быть лес с карликами и гномами. Ему были нужны литературные образы, предпочтительно сказочного типа. Иначе он не мог играть, что я считаю недостатком.

Юрий Борисов рассказал, что Рихтер подставил каждую прелюдию и фугу из второго тома ХТК Баха под свою собственную биографию. Скажем, до-мажорная прелюдия и фуга – это его папа. Редиез минорная – его провожают из Одессы в Москву.

Вам известно издание «Гольдберг-вариаций» с комментариями Юдиной? Она не знала, что есть такое произведение, – точнее, слышала, что оно есть, но не обращала на него внимания. Я ее с ним познакомил. Потом она стала играть. Дыхания ей на него не хватило. В нотах она сделала комментарии из Евангелия – абсолютный бред.

Баха знают, поэтому могут еще слушать и Телемана. А вот франко-фламандцев уже не получается: скучно и недоступно. Там нет эмоций, а ведь всем обязательно нужно, чтобы музыка «выражала». Просто слушать музыку не могут. Потому что воспитаны на романтизме, очень сильно развито ассоциативное восприятие, и надо, чтобы был лунный свет и чтобы птички пели в лесу.

У Шёнберга был экспрессионистский период – можно сказать, что музыка «про что-то». У Веберна это уже менее очевидно. Шостакович всегда «про что-то», даже прелюдии и фуги.

«Просветленная ночь» – едва ли не единственное сочинение Шёнберга, которое нравится широкой концертной публике. «Лунный Пьеро» еще проходит, по экзотическим причинам. Даже Первый квартет слишком сложный. Впрочем, поздние квартеты Бетховена тоже не проходят. Когда говорят, что современная музыка сложна для восприятия, я вспоминаю, что не знаю более сложной музыки, чем поздние сочинения Бетховена – не только квартеты, но и последние сонаты. Не может это нравиться публике. Наверное, говорят, что нравится, потому что неприлично говорить, что Бетховен не нравится.

А скажем, когда вы слушаете оперы Цемлинского, вам важно понимать сюжет?

Нет, меня вообще сюжеты не интересуют. Хотя иногда они имеют значение. Скажем, в «Саломее» Штрауса надо

действительно следить за сюжетом и знать, что там происходит. В «Воццеке» сюжет имеет значение и многое значит. А у Цемлинского это не так важно.

Я слушаю музыку в чистом виде. Если взять Моцарта, я не смогу пересказать, о чем «Cosi i fan tutte». Это очень циничная опера. Я один раз ее посмотрел, но рассказать, что в ней происходит, не смогу. «Дон Жуана» все знают. «Свадьбу Фигаро» я знаю, потому что читал Бомарше.

Значит, вам неинтересна программная музыка?

Я ее вообще отрицаю. Для меня это ересь.

Как вы относитесь к тому, что в «Воццеке» Берг сам обозначает жанры: во время пения в оркестре звучат фуга или пассакалия.

А вот это меня и интересует. Берг был настолько ловкий, что пассакалию не слышишь. Формы замаскированы, и это хорошо. Идет действие, а чтобы распознать формы, надо читать предисловие и программку – что там шесть инвенций или сонатное аллегро. А так этого никто не услышит.

Вам не кажется, что Берг строит свои собственные формы, это никакое не сонатное аллегро?

Безусловно. Вот кто творчески подошел к форме. Он дальше всех из нововенской тройки пошел в формальном изобретении. Его Камерный концерт необычайно интересно построен по форме. Вторая часть – полный ракоход. Это замечательно сделано, не слушается как какая-то сухая музыка.

Если разобраться, что происходит в «Лулу», поймешь, что Берг там чрезвычайно все усложнил. Там есть серия-матрица, у каждого персонажа своя, и все они – дети одной серии. Есть серийная семейность. Так что формы существуют уже не отдельно, как в «Воццеке», где есть только определенные части (отдельно пассакалия и т. п.). В «Лулу» формы взаимопроникают. В этом смысле Берг приближается к вагнеровским принципам, но идет еще дальше.

То есть вы думаете, что эту музыку надо воспринимать умом?

Просто слушатель должен быть хорошо подготовлен. Без знаний ее нельзя слушать. Надо быть образованным человеком. Надо знать, что такое канон и фуга, быть музыкально грамотным. Это музыка для музыкантов.

Не сужает ли это ее историческое место и то, для чего создается музыка?

А может, Бетховен ее писал для Господа? В те счастливые времена, которыми я занимаюсь, существовала музыка под названием «musica reservata». Она не исполнялась, потому что

писалась для Господа – а Он и так услышит, можно не исполнять. Поэтому такие сочинения могли быть страшно длинными или сложными, ведь Господь все равно поймет. Теперь ее играют, а тогда не играли. Например, Орландо ди Лассо писал такую музыку.

Таким образом, то, что ее сейчас исполняют, противоречит замыслу автора?

Сейчас все делают, поскольку эту музыку можно как угодно реконструировать и разнообразить.

В «эстонском интервью» вы сказали, что главное в композиторе – то, что он сам свой слушатель и надеется, что его реакция будет адекватна реакции слушателя. То есть композитор должен сам себя воспитывать, чтобы понимать, что слышат другие, как они воспринимают, учиться слушать их ушами.

В этом смысле Шёнберг был очень наивный. Он надеялся, что настанет время, когда почтальон будет насвистывать его мелодии. Он не понимал, что такое публика. Он думал, что публика состоит из одних Шёнбергов. Ну, в крайнем случае, там могли сидеть Берг и Веберн. Он был элитарен в абсолютном смысле слова и не понимал, что людям нужно что-то другое. В этом состоит его трагедия. У него мало доступных сочинений.

Ранние вещи Шёнберга создают большое напряжение для слушателя. Одновременно происходит столько событий. Но он уже совсем оригинальный. Надо сказать, что даже сочинение «Просветленная ночь» ни на что не похоже. Есть одно место, которое может немного напоминать Вагнера, а в остальном Шёнберг уже имеет свое лицо. Это сочинение часто играют, и для многих это служит как алиби – мол, вы не думайте, мы Шёнберга все-таки слушаем; или: я дирижирую Шёнберга. Есть у него другое сочинение, которое публика принимает, – «Песни Гурре», хотя его нечасто играют из-за большого состава. И сочинение «Уцелевший из Варшавы» тоже написано доступно. Там большее значение, чем сама музыка, имеет актер или чтец. Все произведение – что-то вроде киномузыки, но зато доступно. А «Лунный Пьеро» – это такое сверхкабаре, которое как-то вошло в обиход. Его можно воспринимать, не анализируя.

Пьесы 19-го опуса Шёнберг сымпровизировал за несколько минут и тут же их записал.

Он их написал в связи со смертью Малера. В этот день он узнал о кончине Малера и был потрясен этим, и последняя пьеса – это похоронный колокол.

А струнное трио – замечательное сочинение – связано с сердцем. Шёнберг написал это трио, когда у него в больнице

остановилось сердце и ему сделали укол. В трио есть момент, где скрипка звучит очень высоко на фортиссимо, – там он почувствовал этот укол. Трио было связано с тем его состоянием, когда он чуть не умер.

Если исполнители знают, что это место символизирует укол, они, видимо, иначе исполняют?

Разумеется. Хотя тогда можно прийти к выводу, что музыка у Шуберта была грустная, потому что у него был сифилис.

Отступлений от правила о воплощении содержания в музыке полно. Скажем, Лист сначала написал свои «Прелюды», а потом придумал для них программу. Пендерецкий написал свою знаменитую «Тренодию памяти жертв Хиросимы» как обычную пьесу, а когда ее не приняли в печать, придумал броское название, и пьеса тут же оказалась купленной издательством.

Все эти «лунные сонаты» – это ведь не Бетховен назвал их так. Нравится это людям, нужно им это. Это надо преодолевать. Лучше – чтобы было эмоциональное восприятие, когда чувства идут и трогает музыка.

Вот и история Пяти пьес для оркестра подобна. Шёнберг не дал этим пьесам названий, а глава издательства «Петерс» очень его об этом просил, чтобы проще было издать, – мол, публике это нужно, она привыкла, чтобы программа была. Надо дать названия, тогда мы уж точно напечатаем. Издатель специально приехал из Лейпцига, пригласил Шёнберга в очень хороший ресторан, накормил его, напоил и уговорил дать названия. Так они были добавлены по настоянию издательства. Все уцепились за название одной из пьес, «Farben». Многие убеждены, что в этой пьесе есть всего один аккорд и что меняется окраска этого аккорда, но на самом деле там канон, который никто не слышит и не хочет слышать. Надо смотреть ноты, и тогда можно понять, что происходит.

А вообще, очевидно, что даже произведения Шёнберга 20-х годов надо слушать с нотами, тогда можно получить наслаждение.

При аналитическом восприятии человек знает музыку и может услышать форму и то, что там происходит. Но есть опасность, что тогда он может потерять остальное восприятие – непосредственно чувственное. Надо добиваться самого высшего состояния восприятия, а именно синтетического, когда можно совместить все эти этажи в одном. Для этого нужен большой многолетний опыт. Это относится не только к публике, но и к любому музыканту.

У меня самого ушло много лет на то, чтобы научиться

слышать все вместе. Единственное, чего у меня никогда не было, – это ассоциативного восприятия; может быть, только в детстве. Я этим никогда не болел. Хотя иногда мне подсказывали. Иногда и сам автор подсказывает – как, например, в прелюдиях Дебюсси или у Шумана.

В такой музыке, как ХТК, трудно представить, чтобы были ассоциации – правда, Рихтер умудрился их найти. По-моему, он заразился у Нейгауза, который этим страдал. Ведерников ведь тоже учился у Нейгауза и позволял себе недобро отзываться о тех моментах, когда Нейгауз начинал об этом говорить. Помню, мы были на каком-то концерте, где играли позднего Брамса, и в какой-то момент Нейгауз ко мне наклонился и шепнул: «Сады Альгамбры!» При чем тут Брамс?

Нейгауз меня очень любил. Мне говорили, что единственное, чего он не прощает, – это когда плохо говорят о Шопене. А я высказался, но он не порвал со мной отношений, по-прежнему ласково принимал. Он сказал другим, что это должно остаться на совести Волконского.

Музыка и социальная жизнь

Вы стремитесь оценивать музыку только с логических позиций?

Нет. Я учитываю и социальный фактор, но он не является решающим. Было бы грустно, если бы он был решающим. Есть некоторые люди, которые залезают в политику и свой талант приносят на службу политике. В частности, коммунистические композиторы – Курт Вайль и прочие – это сделали. Они были талантливы, но сознательно отказались от ученой музыки. Эйслер даже осуждал Шёнберга за то, что тот не понимает, что нужно бороться за освобождение пролетариата. Это было и во Франции, и в России – был же там РАПМ. Коммуняки и в Америке хорошо жили. Курт Вайль, Эйслер, Брехт. Все «леваки» прекрасно устроились и жили припеваючи, а после войны переехали в ГДР. Эйслер стал там композитором номер один. У Бертольта Брехта был австрийский паспорт, это был ловкий человек. Он сказал: «Когда правительство с народом не сходится, надо менять народ». Кошмар.

А Цемлинский, который был в Европе дирижером и успешным композитором, после эмиграции в Америку просто голодал. Хуже всех было Бартоку, который ужасно бедствовал. На его похороны пришли три человека. Хиндемит спасся преподаванием, и Шёнберг тоже, даже дом смог купить. Но пенсия у него была маленькая, потому что он недостаточно много лет работал в Америке.

Пабло Неруда менял мнение как перчатки. При Сталине он писал такие стихи во славу Сталина, что переплюнул всех советских. А потом, когда Хрущев произнес разгромную речь, он стал восхвалять Хрущева. Был абсолютно беспринципным. Он получал огромные субсидии в СССР, ведь всех этих людей там печатали миллионными тиражами. Вы думаете, Арагон не знал о ГУЛАГе? Знал. Он был циник. Его Эльза была сестрой Лили Брик, они все время ездили в Москву. Но он делал вид, что ничего не знал.

Социальная жизнь очень связана с музыкой…

Раньше я никогда не связывал музыку с действительностью. У меня это недавно появилось, потому что вроде бы действительно так получается. Скажем, Великую чуму 1370 года нельзя обойти. Декамерон и Месса Нотр-Дам появились одновременно, и все это последствия чумы. Погибла половина Европы. Страшное дело. В городе Орвиетто каждый день отмечали, сколько умерло, а потом прекратили, потому что некому было отмечать – целый город

умер.

Влияние социальной жизни всегда прослеживалось. Бетховен был бы невозможен без Наполеона, а Шнитке – без советской власти.

Совершенно верно. Не говоря уже о Шостаковиче. Даже у Шуберта чувствуется военное начало и Наполеон.

Так, может быть, все-таки было бы оправданно воспринимать музыку, исходя не только из структурных соображений? Ведь композитор отражает то, что вокруг него.

Это справедливо только по отношению к XIX веку. Единственное, что людей до этого забавляло, – это пение птиц. И это очень рано началось. У Ландини был маленький органчик (органетта), его можно было носить с собой и в саду играть. Помощника не нужно, меха самому можно было опускать. Ландини приглашали, он начинал играть, и птицы немедленно замолкали. Свидетель написал, что потом птицы вдруг начинали подражать Ландини. Это предвосхищает то отношение между музыкой и птицами, которое доходит до Мессиана.

Также в музыке изображались торговые крики, базар. Это началось в Италии – как каждый хвалит свой товар. Бытовые штучки, которые можно было пародировать. Это легкий жанр. Светский, конечно.

Что такое красота и есть ли прогресс в искусстве

Композитор выражает пустоту. А если он считает, что выражает самого себя, то его личность не представляет никакого интереса. Когда сапожник делает сапоги, он делает сапоги, а не выражает себя.

Андрей Волконский

Но композиция для вас – это же не только ремесло.

В огромной степени. Остальное приложится.

Или не приложится. Сапоги могут быть просто удобные, а могут быть еще и красивые. Как достичь красоты?

Это уже, знаете, от Бога. А весь труд уходит на ремесло. Бетховен сам говорил, что у него 10 процентов гения и 90 процентов пота. Он много трудился и мучился.

У Моцарта все было в голове. Когда было готово в голове, как он сам выражался, он должен был почувствовать произведение – как если бы он держал яблоко в руке. Тогда он садился и очень быстро записывал.

Венские классики пользовались уже готовым материалом. У них были «альбертиевы фигуры» и другие принципы – то, что называется «классицизмом». У Бетховена это уже было невозможно, потому что он создавал новые формы. Моцарт тоже их создавал, но как-то нечаянно.

Свои первые сонаты – опус 2 – Бетховен продолжал показывать Гайдну, хотя уже официально не был его учеником. Гайдн очень испугался, что тот чересчур далеко зашел. Я не могу представить, чтобы у Гайдна можно было бы найти такой финал, как даже в самой первой сонате Бетховена. Я играл трио Ор. 1 № 1 с Олегом Каганом и Наташей Гутман. Там тема финала – прыжок децимами – очень оригинальна.

Бетховен с самого начала стал ставить себе проблемы в медленных частях, но скоро перешел и на быстрые части – как в Шестой сонате фа мажор. Там уже очень оригинальный язык. У Бетховена нет ни одной сонаты, которая была бы похожа на другую. Все отличаются. Медленная часть «Хаммерклавира» бесконечно длинная, но прошло некоторое время, и он добавил еще две ноты в самом начале. Все время что-то усовершенствовал. Если посмотреть его рукописи, сколько там перечеркнуто,

сколько вариантов! Интересно наблюдать, как он работал с мотивами. Даже известные сонаты, которые на слуху, первоначально имели совсем другой вид. Это не прилетало ему с неба. Все шло трудом и потом и кровью.

Такой мучительной работы у Моцарта не было. У него в голове был компьютер, все стыковки заранее происходили.

А что такое красивая музыка, есть ли такое понятие?

Вероятно, оно связано с нашими европейскими порядками. Мог ли раньше европеец считать, что японская музыка красивая? Вряд ли. Если почитать о впечатлениях, которые производила китайская и японская музыка в XVIII–XIX веках, понимаешь, что для европейцев это было нечто совершенно дикое, подобное мяуканью. А вообще, может быть, там и не преследовалась цель красоты?

Мне не совсем ясно, что такое красивое. Наверное, это очень позднее понятие.

Как вы относитесь к другим видам искусства?

Я невзлюбил кино еще в 50-е годы, потому что работал в кино, и мне было противно. Я знал всю его подноготную. У меня появилось мнение, что это вообще не искусство. Когда я попал на Запад, поначалу бросился в кино, потому что здесь открыто показывали запрещенные у нас вещи. Дважды посмотрел порнуху, но потом понял, что и дальше будет одно и то же. Думаю, что все эмигранты через это прошли.

Есть один вид искусства, в котором мне «на ухо слон наступил». У меня полный непорядок с балетом. Я не понимаю, зачем он нужен. Я назвал это театром для глухонемых. Мне нравится, когда пляшут всякие экзотические люди, а европейский балет мне совершенно непонятен. Это все искусственно. Какая-то гимнастика. Что такое балет? Прикладная музыка. Сейчас в балете сюжета не существует. У Каннингема сюжетов не было. «Четыре стены», произведение Кейджа 1944 года, – это тоже балет.

Любите ли вы оперу?

Для меня опера существует только как предлог для музыкального произведения. В общем-то, опера – это дивертисмент, за исключением Моцарта и Вагнера. А скажем, французская опера XIX века – это буржуазное светское развлечение. Итальянская опера имеет ту же функцию, что и бой быков в Испании. Это национальная страсть. Какой-нибудь Паваротти – как главный тореро, национальный герой.

Русская опера меня не интересует, в ней все какое-то прикладное.

А вот музыка «Воццека» и «Солдат» Циммермана мне

интересна, это же не «Травиата». Если говорить о национализме в музыке, он существует в Германии: «Фрайшютц» Веберна – это национальная опера по своей функции. Француз будет равнодушен к этой опере, а немец будет таять, это для него сокровище. «Иван Сусанин» имеет такую же функцию в русской музыке.

А самый близкий мне вид искусства, наверное, живопись.

Поэзия – это возрастное. Когда мне было двадцать лет, я массу стихов знал наизусть, много читал. А теперь мне в голову не придет читать стихи. Конечно, из-за музыки я к поэзии по-прежнему привязан, но уже нет такого тяготения.

В молодости я очень увлекался Хлебниковым, он был мой кумир, нравился как личность, и мне очень хотелось быть похожим на него. Я зачитывался им. Меня считали сумасшедшим, потому что я покупал огромное количество книг – купил Полное собрание сочинений Хлебникова в 40-е годы, когда только приехал в Россию. Потом, в 60-е, это стоило невероятных денег, а раньше его никто не покупал.

Я лично знал Крученых; познакомился с ним, а также с Митуричем, в связи с Хлебниковым. Мне было шестнадцать лет, и я тогда хотел найти все следы Хлебникова. Второй раз я встретился с Крученых уже во второй половине 50-х годов. Он – замечательный поэт.

С Пастернаком я встречался, только когда играли Альтовую сонату. А вторая встреча, если можно так выразиться, была на его похоронах. Я играл Сарабанду из Английской сюиты. Рихтер там тоже играл и, конечно, Юдина. Стукачей было невероятное количество, половина Лубянки была на этих похоронах.

Но главный мой друг был, конечно, Айги. Мы с ним были очень близки, дружили, даже путешествовали вместе. Он все время у меня бывал. А другие поэты были скорее знакомые, не могу их назвать друзьями.

А из западных поэтов вы кого любите? Я могу говорить только о французских. XVI век – самый красивый период французского языка. Потом язык стал портиться, произошла реформа. Появилось разделение на литературный язык и разговорный, чего до этого не было.

Интересно, что языки очень часто создавали поэты: русский язык – Пушкин, современный французский – Малларме, а итальянский – Данте. До них только диалекты были.

Я большой поклонник Платонова. Это лучший русский писатель XX века. Во-первых, он – создатель совершенно нового языка. И потом, он – зеркало времени. Западный читатель никогда не сможет понять «Котлован», это надо было пережить.

Ведь только советский человек может понять Шостаковича. Здешний человек будет его слушать просто как музыку, а это, наверное, невозможно, нужно другое восприятие.

То есть вы считаете, что необходимо знать подтекст?

Не то что необходимо, но просто иначе слушаешь. Надо знать, что такое стукачество, что тебя могут посадить завтра, тогда иначе слушаешь.

Помню критику на Шостаковича во Франции, я уже был здесь. Они писали: «Музыка советского бюрократа и аппаратчика». В Америке к нему всегда относились тепло.

Книге Волкова о Шостаковиче я поверил, она на меня подействовала. А факты не проверял. Волков был на исполнении «Сюиты зеркал» в Петербурге, даже скупил несколько экземпляров нот. А потом я столкнулся с ним на Западе, на биеннале в Венеции. Мы присутствовали при обсуждении личности Шостаковича, я говорил о его раздвоенности, а Волков его защищал.

Вспомните историю о художнике, который писал как Вермеер. Или историю с Овсяннико-Куликов-ским. Это фальшивая фальшивка или настоящая фальшивка? Такой человек существовал и действительно любил музыку. Тот, кто взял себе его фамилию, схитрил. Если внимательно послушать, можно догадаться, что это подделка. В первой части там играют трубы. В те времена могли быть только натуральные трубы, а на натуральных трубах невозможно сыграть то, что написано в нотах этой симфонии. Но автор предвидел это и придумал несуществующий инструмент – сопрановый тромбон. Нет такого! И это прошло, не вызвало подозрений. Произведение даже входило в курс истории музыки, было во всех учебниках. Это, между прочим, неплохая музыка, талантливо сделано. Очень хорошо и свежо написано. Автор в конце концов не выдержал и разболтал.

Мне тоже захотелось сделать такую вещь – изобрести какого-нибудь несуществующего итальянского композитора XVI века, придумать его биографию и написать музыку. Если постараться, это все может выйти.

Но ведь это нарушило бы хронологию искусства.

Для меня идея прогресса в искусстве неприемлема. Это все придумали немцы.

Скажем, у меня очень большое возражение вызывает термин «барокко». Не знаю, кто первый его придумал – наверное, какие-то немцы (Якоб Буркхардт, Генрих Вёльфлин). Они стали непонятно зачем создавать историю искусств, которой никогда не было. Я сейчас вроде бы тоже этим занимаюсь, рассказывая вам о

старой музыке, но я скорее создаю антиисторию.

«Барокко» – это португальское слово, которое обозначало жемчуг неправильной формы. Поскольку такой жемчуг встречался редко, он очень ценился. Это слово перешло в другие языки в жаргоне ювелиров. А потом оно перешло в обычный язык, стало обозначать «странное, причудливое, вычурное» и в таком смысле употреблялось в разговоре. Если человек себя странно ведет – он какой-то барочный. Почему вдруг в истории искусств появился этот термин, мне совершенно непонятно, тем более что в один мешок кладут Монтеверди и Баха. Немцы думали, что вышли из этого деликатного положения, поскольку стали говорить «высокое барокко». Но это же не выход, поскольку этот термин тоже ничему не соответствует. Я знаю теоретиков и историков, которые упорно продолжают говорить о музыке «сейченто» (т. е. XVII века), ни разу не употребив термина «барокко». Хотелось бы, чтобы терминология соответствовала чему-то реальному. Когда собираешь бабочек или насекомых, нужны этикетки, чтобы складывать бабочек в коробочки. Иначе не разберешь. Приходится делить бабочек на виды. Надо ли так делать с искусством и, в частности, с музыкой, я не уверен.

Вообще, предмета «история искусств» не было, он появился в XIX веке. Первым, кому захотелось написать историю музыки, был англичанин Берни. Он ездил по всей Европе, причем в очень трудных условиях, даже на плоту спускался по Дунаю. Встретился со всеми, с кем только мог: и с Рамо, и с Карлом Филиппом Эмануилом Бахом, и с падре Мартини. Кстати, у падре Мартини была огромная коллекция старых мастеров, которых все к тому времени уже забыли, и Берни просто набросился на все эти ноты, поскольку их уже нигде невозможно было достать. Трогательно то, что Берни интересовался уличными музыкантами везде, где бывал, и сравнивал то, как играют уличные музыканты в Карлсруэ, Амстердаме или Будапеште. Очень интересно, что в XVIII веке могло быть такое любопытство к музыкальному времяпрепровождению. Так что Берни был первый, кто пытался упорядочить историю, а до него это никого не интересовало. Возникло мышление типа марксистского или дарвинистского.

Вся история музыки, как она преподавалась и как люди ее ощущали, начиная с XIX века напоминает исторический материализм: все идет к светлому будущему. Из писаний Шёнберга и Веберна об истории музыки ясно, что они верили в прогресс и у них было полное убеждение, что тональность сменяет ладовый мир примерно так же, как буржуазный мир сменяет феодальный. А двенадцатитоновая система сменяет тональную примерно так же, как социализм или коммунизм

сменяет буржуазное устройство. Что-то в этом есть. Гершкович мне говорил, что, когда он находился на румынской территории и в попытке бежать от нацистов думал, куда ему деваться – в Америку или в Советский Союз, – он выбрал Советский Союз, потому что там додекафония была в политике (sic!). И не только Гершкович так думал.

Возникает вопрос о времени и о том, существует ли история музыки.

Есть два типа времени – циркулярное (круговое) и линеарное. Круговое время присуще Индии или буддизму, с его возвратом к одному и тому же. Есть оно и у древних греков. Вечное возвращение. И есть линеарное время, которое присуще иудеям и христианам. У этого времени есть начало (Сотворение мира) и конец. Оно носит эсхатологический характер, у евреев это ожидание Мессии. Марксизм и дарвинизм – это карикатуры одной и той же схемы, они очень линеарны.

Мы живем в обеих системах. Существуют времена года, литургический год, они все время повторяются. Летоисчисление идет по кругу. Существует круговая схема. И тем не менее эсхатологическая линеарность тоже существует. Мы не можем от этого уйти, потому что у нас нет судьбы, как у греков. У них судьба – это нечто слепое, фортуна. А у нас – как у агностиков, так и у верующих людей – есть целевая установка. Скажем так: история небессмысленна. Правильно это или нет, я не знаю.

Мне очень понравилось, как отреагировал на дарвинизм Владимир Соловьев, когда узнал о нем. Он воскликнул: «О, человек происходит от обезьяны, следовательно, мы должны возлюбить друг друга!» Мне здесь очень нравится слово «следовательно». А мой друг Мартинес считает, что обезьяна – это падший человек. То есть эволюция противоположная, и постепенно люди превращаются в обезьян – такой пессимистический вариант. Иногда с этим можно согласиться. Однако это же обратная формула прогресса. Получается то же самое, только со знаком минус. Механистично. Воспринимать все в виде сплошного декаданса невозможно.

Это тоже придумали немцы, достаточно вспомнить «Закат Европы» Шпенглера. Или, например, в конце «Доктора Фаустуса» музыковед Хаим Брейзахер проводит утверждение о том, что музыка постепенно деградирует от григорианского хорала к фламандцам, дальше к Баху и затем становится все хуже. Эта идея у Томаса Манна наверняка возникла от Адорно.

Адорно был марксист, и его философия новой музыки очень идеологична. То, как он противопоставляет Шёнберга

Стравинскому, уже в его время было делать нельзя. Я прекрасно знаю недостатки и Стравинского, и Шёнберга, но не позволю себе так грубо обращаться ни с одним из них. Адорно так мерзко это делал по чисто идеологическим причинам. Это очень похоже на советскую критику буржуазной музыки, такой же дубовый язык. Адорно был марксистом, только не московского толка, а франкфуртского.

В 30-е годы была издана книжка Ю. Кремлева о Листе, в которой было написано, что Лист – «основатель буржуазного пианизма». Это когда есть большие технические возможности – как машины и станки, – а идеи нет. Поэтому берется, скажем, мелодия Шуберта и облекается в какую-то виртуозную оболочку.

Адорно мог бы употребить такое словосочетание. Я не знаю, можно ли сказать, что буржуазия безыдейна. Вообще, слово «буржуазия» – очень зыбкое понятие, оно происходит от слова «бург», город, град. Кстати, русское слово «мещанин» тоже происходит от слова «место», что по-славянски означает «город». Поэтому «мещанин» – это не ругательное слово, оно просто означает «городской житель», в отличие от «крестьянина». Кто были эти люди, скажем, во времена Машо и даже раньше? Ремесленники, врачи, нотариусы, аптекари, коммерсанты, купцы. Вот это была буржуазия. Купцы занимали определенное место в обществе, которое не было доминирующим. Если экономика и играла какую-то роль, я не могу сказать, что она первенствовала в нашем мире. В этом смысле между СССР и западным миром нет разницы, потому что и то и другое – это разное ведение экономики.

Возьмем того же Гегеля или Канта: они были буржуи или рабочие? Куда вы их приткнете – к рабочему классу или к крестьянам? Понятие «интеллигенция» появилось очень поздно. Как социально определить людей, у которых были идеи? Кто такие Паскаль или Декарт? Куда их поставить социально? Например, Якоб Бёме был сапожник. Все им очень увлекались, включая Бердяева.

Я думаю, что идея не может быть связана с каким-то классом и сословием. Просто есть люди с идеями, а есть те, у которых идей нет, и их большинство. Но это никакого отношения к социально-сословной жизни не имеет. Это опять же чисто марксистское понимание.

Мы действительно привыкли думать, что в человеке сидит стремление к логике и к тому, чтобы одно вытекало из другого, однако большая часть истории была совершенно иной. В Средневековье люди по преимуществу жили в своем

замкнутом мире сегодняшним днем и никуда из него не вырывались и не стремились. Драматургия и поступательные процессы были придуманы значительно позже.

Совершенно точно. И ощущение времени – прошлого и будущего – было совсем иным.

Любая музыка – это музыка прошлого. Ведь от сочинения до исполнения неизбежно проходит какое-то время.

Вы знаете, уже дошло до того, что появилось такое понятие, как «толщина настоящего». Настоящего не существует. Когда я произношу эти слова, они уже являются прошлым. Есть только сиюсекундное настоящее. А с другой стороны, настоящее время может содержать в себе, например, двадцать лет.

Что такое постмодерн? По-моему, раньше он назывался эклектикой. Поскольку «эклектика» звучит ругательно, это слово заменили «постмодерном». Этот термин выдумал Умберто Эко. Семантически – это бессмыслица. «Модерн» – это современный, а что такое «постмодерн» – после современности? Музыки будущего быть не может. Это Вагнер и Скрябин думали, что она будет. Но может быть только современное искусство.

Мы, европейцы, в последние триста лет привыкли думать «драматургически», но это не значит, что весь мир так устроен. Скажем, в Китае драматургии нет. Сейчас делается много попыток переосмыслить регулярность. Слова о том, что прогресса в искусстве не существует и не может существовать, начинают проникать в умы все глубже и глубже. И это правильно.

Надеюсь. Понимаете, это все распространяется. Каждый день в газетах читаешь выражение «права человека». Какой-нибудь мусульманин пошлет вас подальше и скажет: «У нас шариат, а права человека придумали три француза в XVIII веке, и нас это совершенно не касается. У нас свой закон, который нам дал пророк Мухаммед». И что можно возразить против этого? Ничего.

Я интересовался тем, как возникла самая первая декларация о правах человека. Ее первый вариант назывался «Декларация о правах и обязанностях гражданина» – именно гражданина, а не человека. Речь шла о гражданине Франции, потому что только там существовала республика и других граждан не было. В остальных странах (кроме Швейцарии) были монархии, и там были не граждане, а подданные. Это вполне приемлемо, потому что гражданин может иметь права при условии, что он соблюдает обязанности по отношению к обществу. Это входит в комплекс республиканского мышления.

Во втором варианте декларации отпало слово «гражданин», его заменили «человеком», и сама декларация стала

универсальной. Ее название стало таким: «Всемирная декларация о правах человека». С какой стати она может быть всемирной? На чем это построено? Непонятно. И вообще, что такое человек? Жозеф де Местр, который был свидетелем этого процесса, говорил: «Я знаю, что такое француз, встречал итальянцев и даже русских, а человека я никогда не встречал. Если он и существует, то помимо меня». В принципе слово «человек» – это абстракция.

И люди начинают создавать схемы из этих абстракций, чтобы как-то объяснить жизнь.

Но вот «советский человек» – это уже не абстракция. В паспорте это не писалось, но все населявшие Советский Союз были «советскими людьми».

А в музыке порядок должен происходить из мысли, а не из чувства?

Музыка должна основываться на традиции. Порядок видоизменяется, но не придумывается. Я порядок вижу везде, даже в иракской музыке. Там порядок даже на слух ощущается.

Традиции не надо путать с академизмом. Традиции – это когда мертвые становятся живыми, а академизм, наоборот, когда живые становятся мертвыми. А настоящая традиция – она живая, как дерево. У дерева есть листья, ветви, плоды. Сухие ветки можно отрубать, листья подстригать, переделывать наверху. Но ствол нельзя трогать. Я считаю абсолютно необходимым, чтобы не прикасались к стволу.

Как вы понимаете традицию музыки – традицию, которая рождает порядок?

Сильвестров смыл Штокхаузена при помощи «Лебедя» Сен-Санса, а я хочу смыть «Лебедя» при помощи традиции. У меня очень плохие воспоминания об этом сочинении. Когда я был студентом, подрабатывал разными способами, и некоторое время мне пришлось быть концертмейстером в классе тромбона. Все играли «Лебедя» на тромбоне, это очень «хороший» инструмент для этого. Еще сюда можно поставить «Аве Мария» Гуно – не знаю, что хуже.

Порядок в те времена, которыми я стал заниматься, в принципе был простой: есть опорные пункты на совершенные консонансы – на октавы, квинты, отчасти кварты, – а терция употреблялась как проходящая и считалась несовершенным консонансом. Некоторые доходили до того, что считали ее даже диссонансом, но это игра ума. Все сходилось на опорных пунктах. Квинта, октава и отчасти кварта являлись как бы теми опорными столбами, которые мы видим в храмах. Здесь очень большая связь с архитектурой. Общий порядок основывался на числах, на пропорциях. Это сохранилось у Баха, а потом все прекратилось.

Традиция – это порядок. Но не является ли она препятствием к движению дальше, к обновлению?

Ни в коем случае. Никаких революций не было.

Вы так думаете? А возьмите хотя бы вашу роль в музыке: в Москве вы до сих пор являетесь легендой – Волконский открыл для нас новую музыку.

Это никакая не революция. Ее давно делали на Западе. Я просто воспользовался тем, что форточка приоткрылась.

Значит, вы не хотели ничего специально обновлять, ломать каноны? Вы просто сочиняли музыку так, как считали нужным?

Я для себя одновременно открыл и Шёнберга, и Булеза. Мне не сразу стало это нравиться. Помню, я говорил Гершковичу про Шёнберга, что эта музыка очень мрачная и пессимистическая. На что он мне сказал, что настоящая хорошая музыка никогда не может быть пессимистической.

Мне непонятна русская беспорядочность. Во всем должен быть порядок. И в музыке я люблю порядок, меня раздражает беспорядок. Меня отталкивает то, что сейчас делается, потому что все это беспорядочно. Хаос какой-то.

Особенности русского характера отражаются в градостроительстве: дома строились без особой системы.

Понятие города зародилось в Афинах и было связано с гражданственностью. Город по-гречески – это «полис» (отсюда «полиция» и «политика» – умение управлять градом). Город – это не просто архитектура. Город – это власть, юридическая, политическая. В Афинах были граждане, они собирались на агоре (площади) и обсуждали свои государственные дела. Афинское государство было очень маленькое. Всего населения было примерно 400 тысяч. Из них большинство были рабы, которые права голоса не имели, а еще метеки – иностранцы, которым давали что-то вроде вида на жительство, – в основном купцы и ремесленники. Они считались свободными людьми, но права голоса не имели. В результате оставалось около 20 тысяч граждан. Так что, когда говорят о демократии, речь идет об очень небольшом количестве людей, а не о народе в целом.

Истоки рабства были разные. Они начались с военных действий, когда брали пленных. Во время битвы можно было либо убивать, либо брать в рабство. Еще можно было просить выкуп за них – но только за главарей или начальников. За простого пехотинца никто не давал выкуп.

Были и другие источники рабства. Долги, например. Не мог отдать долг – попадал в рабство. Кроме того, брошенные дети. В Афинах и в Риме аборты делать было технически сложно и

опасно. Женщины рожали и, если не хотели оставлять ребенка, приносили в храм – языческий, конечно. На рассвете клали младенца у входа в храм, оставляли какой-то след на его ручке – например, красную шерстяную нитку. Утром обязательно кто-нибудь подбирал этого младенца. У человека, который подбирал младенца, был выбор: либо усыновить или удочерить его, либо, когда ребенок вырастет, превратить в раба. Это был довольно большой источник рабства, потому что бросали детей часто, а подбирали их всегда.

Материальное существование раба было обеспечено: его всегда будут кормить и ему будет где спать. Страшные представления о рабстве – о кандалах, клеймах – не соответствуют действительности. Были, конечно, трудности – например, у тех, которых заставляли работать в копях, добывать руду; но те, кто жили в домах в качестве прислуги, становились почти членами семьи. Обслуги было много, у любого человека были рабы, даже у бедных граждан. Вначале, может быть, рабов и обижали, но потом появились защищающие их законы. Например, если раб заболеет, хозяин обязан его лечить; если раб старый, его нельзя выгнать, он должен остаться в доме, и о нем надо заботиться. На могилах часто писали стихи, и у меня есть сборник стихов, которые выбивали на надгробных памятниках, – среди них есть даже обращения к умершей собачке. К величайшему удивлению, я увидел в этом сборнике надписи, которые делал раб в благодарность своему господину, и наоборот: «Здесь похоронен мой любимый слуга».

Но вернемся к теме города. Традиция строительства городов европейская. Континента Европа нет, Европа – понятие не географическое. Считать, что граница Европы находится на Урале, – полный бред. Европа – понятие культурное. Истоков у него два: греко-римская Античность и христианство. Россия, которая не имела античного прошлого, она какая-то полуЕвропа в этом смысле. Христианство Россия приняла из Византии, и оно носит другой характер. То, что мы называем Европой, – это работа Римско-католической церкви. Она даже по архитектуре ощущается. Когда я ехал на запад на машине из Москвы в Белоруссию, увидел первый заброшенный костел недалеко от Смоленска – туда добрались поляки – и почувствовал: скоро начинается Европа. Когда попадаешь во Львов, понимаешь, что это уже европейский город.

Дело не в славянстве. Поляки ведь тоже славяне, но у них города настоящие. С русскими что-то другое происходит. Если взять бывшую Югославию, там будет то же самое. В Хорватии Загреб, Дубровник – настоящие города, как в Италии. Стоит

попасть в Сербию – городов нет. Белград – это не город, а большая деревня.

Видимо, это как-то связано с православием, не знаю почему. Объяснить это я не берусь и просто констатирую факт.

Все русские города уродливы. Русские не умеют строить города. Питер – это бутафория, театральная декорация, а не город. Отчего это у них так, я не знаю.

Тифлис – город. А Рязань – не город.

Почему вы русские города не считаете городами?

Это не города, а большие деревни, в них нет формы. В городах есть в центре собор, вокруг него ратушная площадь. А в России, если едешь на юг, может быть только одна улица, она может тянуться на пять километров. Стоят вдоль нее дома, и больше ничего.

Самара – вот уж город-антигород. Там были постройки европейского типа, потом ты садился на трамвай, потом вдруг он ехал по полю, по лесу, и опять начинался город, какие-то хрущобы. Потом опять пустыри. И все на огромном пространстве.

Я был дома у Сони Губайдулиной в Германии и заметил, что там нет деревень. Посреди леса стоят 4–5 вилл, и у каждого дома – «мерседес». Потом опять лес, и опять дома.

Но есть, конечно, Петербург. Гоголь и Достоевский – это определенный мир гротеска, кошмара, истерики. Может быть, это связано с климатом и с тем, что там начинается север и белые ночи. Я себя всегда скверно чувствовал в этом городе. Если я долго там находился, у меня начиналась хандра. Этот город действует на нервы. Я не любил этот город. Публика там была замечательная, у меня там были друзья, но я предпочитал Москву. Когда я впервые попал в Москву, меня поразили ее уродство и хаотичность. Потом привык, и хаотичность мне стала нравиться. Москва была чрезвычайно живым городом. Сейчас, насколько я знаю, там ночью пробки на дорогах. Помню Москву почти без машин, ездили в основном грузовики и такси. Не хочу видеть современную Москву, меня в ужас приводит то, что там происходит. Я уже почти готов голосовать за Зюганова в связи с этим. Хуже – только 37-й год.

Ваши суждения о градостроительстве очень интересны. Вы ведь видели множество городов.

В молодости я очень много ездил. Моей страстью была Италия. Флоренцию считаю самым красивым городом в мире, там такая концентрация потрясающих вещей. Я вообще путешественник по натуре.

Вас интересует архитектура, природа или люди?

Люди – нет, не так уж. Правда, грузины – это такой

симпатичный народ в целом (хотя там тоже жулья полно). Я делал записи в очень отдаленных грузинских ущельях, где еще сохранились трудовые и обрядовые песни, совсем не похожие на те грузинские песнопения, которые мы знаем. Это что-то более архаичное, там чувствуется сакральность по отношению к работе, труду. Дагестанская музыка – народная, ученой музыки там я не встречал.

Я еще застал время, когда в Дагестане существовало настоящее ремесло, все делали сами и все было красиво, была поразительная архитектура. Никакие картины на стены не вешали, ведь у мусульман запрещено иметь изображения. Я там не видел ничего некрасивого. Потом на моих глазах это стало разрушаться, и очень быстро.

Мы с Айги вместе купили в Дагестане дом необыкновенной красоты. Там была резная дверь XVIII века, и планировка была необычная: одна большая комната в виде трапеции, а другая – треугольная. Так получилось, что ни Айги, ни я там ни разу не ночевали. Я разрешил какой-то старушке там жить и охранять дом. Она, наверное, скончалась. Не знаю, что стало с этим домом.

В Дагестане нет лесов.

Леса есть на границе с Грузией, но русские все сожгли, когда покоряли эти края. Покорение Дагестана длилось чуть ли не пятьдесят лет.

Не могли побороть, как Чечню сейчас.

Точно, точно. Кстати, и чеченцы участвовали в этом сопротивлении, Шамиль объединил всех. Дагестана не было как такового. Это географическое понятие, но там всегда жило огромное количество разных народов. Дагестан по-тюркски значит «страна гор».

В одном из аулов Дагестана я спросил, нет ли у них чего-нибудь почитать по-русски, и меня отправили в какой-то магазин. В нем оказалось не знаю сколько экземпляров «Доктора Фаустуса» Томаса Манна, которого нельзя было достать в Москве. Когда я попадал в какой-нибудь райцентр, я такие находки делал!

Вы были в Америке?

Нет, и не буду. Мне не нравится эта страна. Природа там хорошая. Но в целом американцы ведут себя безобразно, нагло. Их ненавидят. Они очень громко говорят, считают, что все должны понимать по-американски. Их очень не любят, в Европе очень силен антиамериканизм. Я тоже в каком-то смысле антиамериканец, но в другой плоскости. Я не переношу американский язык, мне больно. Ведь английский язык очень красивый, а эта порча языка и вульгарное мяуканье… как можно было изуродовать английский язык! Еще в Новой Англии куда ни

шло, в Бостоне все-таки немножко получше. А в других штатах…

Русские добрались до Сан-Франциско. Россия была на границе с Испанией. Калифорния ведь была испанская, там все названия испанские. А к северу есть духоборы, это Толстой им помогал перебраться туда. Духоборы – это русский вариант квакеров. Очевидно, квакеры побывали в России, и – «слышу звон, да не знаю, откуда он» – вот их учение и распространилось, но уже в таком «бородатом» виде.

Интересно, что у духоборов нет священника.

Они молятся сами, нет никакого посредника.

Да, есть только проповедник-запевала, и интересно, что эти запевалы переизбираются по принципу ротации довольно часто. Коммунальное устройство у них довольно сильно. Получается своего рода коммунизм.

Только не на материальной основе. Я бывал в монастырях, где тоже коммунизм, нет никакой собственности, но это срабатывает, потому что основывается на чисто духовной почве.

Куда бы вы хотели поехать?

Есть одна страна, о которой я жалею, что никогда там не был, – Япония. Она всегда производила на меня впечатление. Японцы работают по-западному или даже больше. Коллективное начало очень сильное. Утром на предприятии поют гимн, поднимают флаг. А когда идут домой, надевают кимоно.

Все желтые работают очень много. Они в конце концов выиграют. Белая раса стала уже совсем рыхлая, а черные могут только паразитизировать. Конечно, это не касается Обамы! Да он и черный только наполовину[49].

Я думаю, что китайцы и японцы будут всегда склонны к экономии выразительных средств. Не зря у них такая каллиграфия. Письменность связана с живописью, она – уже произведение искусства. Удар кисточкой имеет значение. Поэтому у них бережное отношение ко всему. Поэзия – это лишь несколько строчек, огромных махин нет.

В японском гагаку все очень строго. Там можно увидеть элементы двухголосия, причем это не гетерофония.

Есть еще корейская музыка, которая очень отличается и от китайской, и от японской. Там может встречаться даже полифония. Я попал на запись своего рода корейского джем-сейшн. До этого я шутил, что американские войска стояли там не знаю сколько десятилетий и заразили корейцев. Да нет! Как выяснилось, это очень старинная местная традиция, где идет соревнование между разными инструментами, и под конец они начинают все вместе играть, причем играют каждый свое, и получается полифония в широком смысле этого слова.

Индийская цивилизация мне совершенно чужда, она потная. Я не люблю, когда у женщины шесть грудей. Многовато. И архитектура мне не нравится.

А Китай – это вариант протестантизма, конфуцианство – это не религия, а мораль. Пентатоника была навязана сверху, потому что император так решил. Каждый звук – это элемент: воздух, огонь, земля и так далее. Если выйти за эти пределы, то рушится не только гармония мира, но и государство. К счастью, они это охотно нарушали. Мы находим примеры гептатоники, а на струнных – как на щипковых, так и на смычковых – можно было делать различные глиссандо. Тут они совершенно выходят за пределы какой бы то ни было пентатонической системы, даже нет определенной звуковысотности.

Я никогда не был в Китае, но у меня много китайских вещей. Муж моей тети привозил их. Он был морской офицер, по фамилии Потолов. Красивый был мужчина. Тетушка жила во Франции, когда вышла замуж за него. Все морское у меня – от него, и оно не имеет отношения к Волконским. У меня есть даже знамя Императорского русского флота: Андреевский флаг, а над флагом – двуглавый орел. Офицеры были верны Российской империи и вывезли флаг своего флота. Это матросы взбунтовались, а офицеры – нет. Никакой Октябрьской революции не было. Она началась только после того, как уже захватили власть по время путча и в Зимнем дворце не было никакой защиты.

Так вот, Потолов и его соратники вывезли крейсер и поступили на службу Китайской республики, чтобы бороться с пиратами.

У меня есть письмо из Китая середины XIX века следующего содержания:

«Вы хвастаетесь, что вы стали богатыми и сильными. Вы ведь вкалываете с утра до вечера, у вас заботы, везде заводские трубы выплевывают ужасный дым, который портит воздух. Машины шумят. Вы жизни не видите. Нам, китайцам, достаточно видеть, что луч луны упал на пруд и что цветет вишня и падает роса».

Наблюдая за тем, что сейчас происходит в Китае, понимаешь, что все это уже недействительно. Китайцы еще в большей степени, чем Запад, перешли на шум и трубы, там вообще нет отпуска, они могут работать по 15 часов подряд. Настоящее рабовладельческое общество. Чтобы не закрывались глаза от сна, четырнадцатилетним девочкам их закрепляют щипцами для белья. Тут уже не до луча луны. Письмо, тем не менее, трогает.

Пойди знай, что произойдет с Китаем. Он сейчас наращивает силу, там тоже начинаются социальные движения, совершенно

неожиданные. Если раньше были народные хозяйства – китайские колхозы, – теперь этого больше нет, и идет переселение из далеких районов в более богатые районы и в города. Куда это все движется – неизвестно. Это ведь тоже многонациональное государство: и Тибет, и уйгуры, и монголы. Все, что произошло у Большого соседа, было на глазах у китайских властей, и они хотят сделать так, чтобы это не повторилось у них. Поэтому никаких послаблений власти не терпят. Но это до поры до времени.

Вот и огромное количество китайских пианистов появилось. Разучивают виртуозные сочинения, пашут.

Я видел огромнейший зал, где стоят сто роялей. За каждым сидит ребенок, и все они играют одно и то же. Выращивают роботов.

Вдруг появился Ланг Ланг. Произносить его имя очень приятно, он на этом сыграл. С такой фамилией можно пробиться. Все говорят, что он дикий кривляка и ужасно поверхностный. Желтые заполоняют все конкурсы. У меня есть даже записи японских ансамблей, исполняющих старую европейскую музыку. Хотя ведь есть европейцы и американцы, которые учатся играть на кото.

Помню, что в Москве все (включая Рихтера и Нину Львовну) возмущались судьбой необыкновенного китайского пианиста, который учился в Москве, а потом в лагерях во время «культурной революции» испортил руки и не мог больше играть.

Его звали Лю Ши Кунь. Он получил вторую премию на Первом конкурсе Чайковского, на котором победил Ван Клиберн.

В Азии очень интересен театр. Он обязательно музыкальный. Актеры не говорят ни в Китае, ни в Японии. Они подпевают как-то. Есть театры, где все роли, включая женские, исполняют мужчины, а есть и такие, где все роли исполняют только женщины. Японский театр но – это ритуализированное представление. Все жесты, движения традиционны. Постановка не меняется. Как спектакль был поставлен в XII веке, так его до сих пор и играют. И в театре кабуки то же самое: актер, который играет определенную роль, должен повторять абсолютно то же, что делал его предшественник. Их оценивают по тому, у кого лучше получается тот или иной жест.

В Эксе есть театр но – единственный в мире постоянный театр этого стиля. Я раньше ходил на все постановки, потому что я большой поклонник такого искусства. Это очень ритуализированное искусство, на древнем языке, который сами японцы не понимают. Но они досконально знают то, что там

происходит, и понимать язык им не нужно. Последний раз я в этом театре был года три-четыре назад. И вдруг вижу огромного человека. Выяснилось, что это не японец, а француз, который прошел школу и вошел в эту труппу. Основные актеры по традиции всегда мужчины. Но в хоре и среди музыкантов я замечал женщин. Кроме того, в перерывах между сценами, пока артисты переодевались, передавали по громкоговорителю французские стихи – Бодлера, – более или менее связанные с Востоком. Мне не понравилось. Я решил, что все начинает портиться. Нельзя менять то, что устоялось веками, научиться этому нельзя.

В китайском театре допускается немного больше свободы. Но постановки в нашем смысле слова нет. Мы не будем говорить о маоистском периоде, потому что тогда существовала советская пентатонная музыка для духового оркестра.

Глава 4
Уроки прошлого

Я не теоретик и не собираюсь читать курс по истории музыки или анализу формы, я просто рассказываю о своем личном опыте и о том, что меня заинтересовало. Этот рассказ мною продиктован, а не написан. Можно сказать, что этот материал принадлежит к устному преданию. Говорил я, как бог на душу положит, так что получилась quasi una fantasia.

Может возникнуть вопрос: почему вдруг Волконский залез во все это? Могу сказать, что по состоянию здоровья я стал в некотором смысле пенсионером. Кто-то на старости лет разводит огород, а я вот увлекся историей старинной музыки. Началось с того, что я занимался темперациями, это меня привело к изучению общей элементарной теории музыки, а потом я увлекся творчеством Машо и хотел даже написать о нем книгу. Но просто так заниматься Машо оказалось невозможно; надо было посмотреть, откуда он вышел, что было раньше, какие возникли последствия. Вот так я стал копаться в этом материале и докопался до многих интересных вещей.

Хочу особенно подчеркнуть: композиторы, чье творчество я изучал, постепенно из абстрактных фигур стали живыми, я их полюбил и стал что-то понимать. Вместо энциклопедии или учебника по истории музыки вдруг зашевелился живой мир. Должен сказать, что вплоть до конца XVI века общий уровень музыкальной культуры был чрезвычайно высокий. Лишь некоторые композиторы остались в истории, но вместе с тем тогда была масса менее известных современников, которые тоже писали прекрасную музыку.

Поскольку история обычно состоит из катастроф, в музыке тоже произошла катастрофа. Наверное, я вызову необыкновенное возмущение своей следующей фразой. Я пришел к выводу, что одна из музыкальных катастроф – это появление тональности и тональной музыки, которая все упростила и лишила музыкантов необыкновенных средств выразительности. Я знаю, что это мое высказывание вызовет резкий протест, и я на это иду. Тут еще добавилась равномерная темперация. Я всегда был ее противником. Если музыке нужно будет двигаться вперед и искать новые пути, то, безусловно, надо будет отказаться от равномерности.

Должен смягчить свое заявление и сказать, что тональность появилась не сразу. Процесс этот длился очень долго. Еще

Куперен-младший (которого почему-то назвали Великим) называл свои сюиты «порядок». Имеется в виду лад, модальность. Очень долго люди были уверены в том, что пишут модальную музыку, хотя уже употребляли то, что мы называем тональностью. Определить тональность очень трудно, потому что фактически это разница между большой терцией и малой и сведение всех ладов к двум, вот и все. Появилось что-то такое, что мы называем тяготением или притяжением.

Вместе с тем возник сексуальный момент в музыке. Недаром же периоды имеют женское и мужское окончание. Это подразделение совсем искусственное. Сказать, что оно дано нам природой, абсолютно невозможно, иначе это существовало бы у других народов. Чем китайцы хуже, почему у них ничего этого нет? Это исторический феномен. Последствия оказались не очень хорошие, во всяком случае для XVIII века, хотя это началось уже в XVII: сильное упрощение музыкального языка. Возникли бесконечные инструментальные концерты, все пустые, по одной схеме.

После того как появилась тональная система, началась штамповка. В Италии стали штамповать бесконечные виртуозные оперы и концерты. Период сразу после Монтеверди был еще ничего, а потом пошел ужасный декаданс. Оперы XVIII века, за исключением веселых, буффа («Служанка-госпожа» Перголези или «Пимпиноне» Телемана), слушать нельзя. Музыка постепенно стала несерьезной. По сравнению с прошлым, период XVII и особенно XVIII века кажется очень бедным. Он мало дал великих композиторов. Лучше, конечно, держалась инструментальная музыка.

Разумеется, фигура Баха настолько великая, что она ко всему этому не имеет отношения. Бах – гений вне времени. Он является одновременно и наследником франко-фламандской школы (я думаю, что он знал музыку этих композиторов, потому что мы находим у него элементы их техники), и провозвестником будущего. Не зря Моцарт открыл его в какой-то период своей жизни, Бетховен тоже знал Баха, и Мендельсон. Без Баха нельзя обойтись и по сей день.

Отличие Генделя от Баха заключается в операх. Гендель – жертва оперного жанра. По своему музыкальному языку он в подметки не годится Баху. Фуг не пишет, вообще не умеет развивать. У него очень хорошие вдохновенные мелодии, светские и духовные, но он не знает, что с ними делать. Наверное, его спасали исполнительство, виртуозность, способность импровизировать.

Музыка до гильотины

Когда наконец перестанут употреблять словосочетание «старинная музыка»? Шёнберг – это уже старинная музыка. Надо отменить историческое время. Тысячу лет нельзя сваливать в одну кучу.

Андрей Волконский

Византия и григорианика

Зашел ко мне как-то знакомый физик и спросил: «Скажите, а в консерватории вам объяснили, что такое музыка?» Я несколько растерялся и сказал, что нет. Правда, поскольку меня в свое время из консерватории исключили, я до пятого курса не дошел, а именно там, кажется, преподавали эстетику, – может быть, там и объясняли, что такое музыка.

Когда он ушел, я все-таки заглянул в Малую музыкальную энциклопедию. В ней объяснялось, что музыка есть отражение действительности при помощи звуков. Это марксистское определение меня не удовлетворило. Я пошел спать, а утром, когда проснулся, решил дать более осмысленное определение музыки и нашел такое: музыка есть организация высотных звукоотношений на определенном отрезке времени. Это, конечно, выглядит очень сухо, но потом, когда я стал интересоваться средневековыми трактатами, понял, что и в старое время примерно так думали.

Я заинтересовался экспериментальным музыкознанием. Если раньше музыкознание было исключительно книжным, то с недавних пор либо исполнители стали учеными, либо ученые стали пытаться играть и допытываться, как различные идеи реально воплощались в музыке прошлого. Конечно, такой метод носит гипотетический характер, но это лучше, чем ничего!

У меня вдруг возник такой вопрос: куда девалась древнегреческая музыка? Не может быть, чтобы народ, у которого есть Платон, Аристотель, Эсхил, Софокл и замечательная архитектура, не имел музыки. Могла ли она исчезнуть? Те небольшие отрывки, которые до нас дошли в записи, можно считать явно неудовлетворительными. Они нам абсолютно ничего не дают, поскольку это все-таки музыка устного предания. Блаженный Августин, еще когда эта музыка существовала (греко-

римская, в широком смысле), оставил некоторые сведения о ней, но я начал думать совсем по-другому.

Когда арабы стали завоевателями, они – например, в Сирии – набросились на все греческое. Они были бедуины, и вряд ли у них была какая-то своя ученая музыка. И тем не менее сначала в Дамаске, а потом в Багдаде появились ученые музыканты. Не заразились ли они от греков?

Ученая музыка на голом месте не бывает. Греко-римская музыка не могла просто исчезнуть, взять и пропасть. Она все равно передавалась в устной традиции и проникла в ученую арабскую музыку. Арабы были кочевники и бедуины до того, как появился Мухаммед. А ученая музыка у них возникла, когда появились калифы, в Дамаске и потом Багдаде. Это уже городская цивилизация, с другими законами. Они ведь с жадностью набросились на греческую философию. Все их теоретики – аль-Фараби, Авиценна – писали о музыке и ссылались на греческие трактаты. Где они могли услышать об этих трактатах? Ислам зародился в VII веке, а эти ученые жили уже в IX–XI веках. Откуда они могли знать, что такое греческая музыка? Значит, оставались какие-то следы? Стали вновь воспринимать творения философов и Аристотеля.

Откуда взялась, скажем, церковная музыка, какие у нее истоки? Мне показалось, что истоки находятся в звукорядах, которые использовали греки. Я стал копаться. Есть такая монашенка-маронитка[50] сестра Мария Керуз. Она занимается церковным наследием не только Антиохии, но и Константинополя, у нее есть запись под названием «Византийская музыка». Поет она и по-гречески, и по-арабски. Когда я ее услышал, понял, что нащупал правильный путь. После этого стал слушать современную греческую службу, в которой восстанавливаются старинные традиции. Как и в России, в Греции тоже произошла своеобразная европеизация, но монастыри сохранили старинные традиции.

Слушаю я эту музыку и понимаю, что весь музыкальный звукоряд совершенно не диатонический, есть микроинтервалы. Откуда это взялось? Всем известно, что в греческой теории различали диатонику, хроматику и энгармонику. Но мне это кажется очень неубедительным: думаю, на самом деле все было гораздо тоньше. Древнегреческие, даже эллинистические, традиции перешли, с одной стороны, к арабам, а с другой – все-таки в церковь, и даже частично в западную. Например, сошлюсь на амвросианское пение. Тут есть источник – это блаженный Августин, который был своего рода учеником святого Амвросия. Он пишет, что Амвросий и его прихожане были осаждены

арианами, заперлись в церкви и всю ночь пели. Пели они, как он пишет, «на восточный манер». А в другом варианте прямо говорится, что они пели на антиохийский манер.

Марсель Перес[51] сделал попытку реконструкции этого пения. Пригласил греческого певчего, сестру Марию Керуз и обучил свой вокальный ансамбль петь микроинтервалами и не-диатонически в нашем смысле слова. Конечно, все это только гипотезы, и абсолютно нельзя быть уверенным, что в Милане в IV веке так пели. Ансамбль Переса слишком хорошо поет, а в тех условиях вряд ли пение могло быть на таком высоком уровне.

Если взять староримскую литургию (кстати, их было несколько), которая была гораздо более строгая, даже там тоже еще чувствуется единство с Востоком. Ведь папа Григорий был апокризарием[52] в Константинополе в течение восьми лет, а кроме того, весь юг Италии был византийским. В течение примерно ста пятидесяти лет многие папы Римские были греки по происхождению, и даже один из них был сириец. Все это не могло не отразиться на литургиях, и только постепенно пение выравнивалось.

Когда Карл Великий решил навести порядок, он создал центр в городе Мец, где были певчие-галлы. Когда он приехал в Рим с этими «варварскими» певчими, все начали над ними издеваться, говорили, что они квакают, как лягушки, и поют хриплыми голосами. Произошел неприятный дипломатический инцидент. Тогда Карл призвал певчих из Рима, которые уверяли, что поют, как учил папа Григорий, и те стали распространять свое пение.

Откуда вышло так называемое григорианское пение? Это, в общем-то, полукровка – смесь римского пения с галликанским. По сути дела, единого галликанского пения, конечно, не существовало, так как в Галлии не было единого центра. Существовало много разновидностей галликанского пения. Оно до нас не дошло, исчезло. Однако чувствуется, что пение, существовавшее в Меце, очень отличается от римского, и в первую очередь чудными, ни на что не похожими мелизмами. Я обнаружил, что диатоника в нашем понимании слова появилась не раньше конца IX века.

Когда появился цистерцианский орден[53], Бернард из Клерво поехал в Мец и решил, что украшения в их пении были излишними. Этот орден чрезвычайно строгий, и, кроме того, архитектура храма такова, что там огромная реверберация и никакие мелизмы невозможны. Если в одном конце такой церкви прошептать, слышно в другом. Петь там надо медленно, потому что иначе получается каша. Бернард все мелизмы упростил и свел все к одной октаве. Это соответствовало идейным

представлениям этого ордена. Тут уже можно говорить о григорианском пении.

От одноголосия к многоголосию

Слово «тенор» происходит от глагола «держать». Это не голос человеческий, а держатель. Постепенно так стал называться нижний голос, а первоначально это была струна монохорда. Когда певчие должны были петь, они ориентировались на звук этой струны, который был эталоном. Он заменял бурдон – то есть это бурдон, которого не было. Таким образом можно было строить интервалы, исходя из основной ноты, которая была на этой струне на практике. А в теории струну делили. На монохорде есть подвижная штучка – движок, который можно было двигать по струне, а внизу были деления, отмеченные на доске. Можно было остановить движок и получить нужный звук.

А потом уже появился бурдон. Он существует во всех цивилизациях. Более совершенный вид – изон: когда происходят перемены в ладу, постоянный бас меняется, может понижаться на секунду. Это слышно в грузинских песнопениях. Там бас-бурдон меняется, в отличие, скажем, от Индии, где все очень неподвижно, поскольку связано с религией: ничего не должно меняться, все есть возвращение к единству. Существует специальный инструмент, который тянет один звук с начала до конца. Это жутко обедняет музыку.

Есть мнение, что бурдон – это «моно», он выражает единого бога.

Это в Индии так, где Брахма.

Вся полифония появилась благодаря изону – тому, что бас стал двигаться. Никакое многоголосие невозможно без подвижного баса. Неподвижный бас действует отупляющее, производит определенное физиологическое действие. Американские минималисты стараются этого достигнуть. Можно еще гашиш покурить при этом, и результаты известны. Все очень связано с миром минимализма и такого состояния, где ничего не движется.

Бурдон в церковной музыке очень быстро прошел, и сразу появился изон. Это есть и в Сирии, Антиохии. Когда Мунир Башир играет, у него две бурдонные струны настроены на квинту, это похоже на тонику и доминанту. Там, где он уходит из лада, бурдон невозможен. Но уже тот факт, что у него две струны, а не одна, вносит небольшое разнообразие.

В капелле папы Григория Великого (V век) был особый тип певчих, которые занимались исключительно этим нижним голосом. Их использовали для одного звука, чтобы тянуть его на дыхании, но известны примеры отхода от этого правила еще в

Антиохии и Константинополе, поэтому я думаю, что изон появился очень рано. Из изона возник эмбрион двух-голосия. Если бы не было появления двухголосия в любом виде, не было бы Брамса.

Но когда я говорю об этом, это не значит, что я верю в прогресс, я просто констатирую факт. Потому что и одноголосие может быть абсолютно прекрасно и нисколько не примитивно. Можно взять большой стакан и наполнить его наполовину и маленькую рюмку и наполнить ее до краев. Она будет наполнена до краев – это уже признак предела, хотя рюмка-то маленькая. И она будет играть большую роль, чем стакан, в котором воды только половина. Как говорят, трудно решить: этот стакан наполовину полный или наполовину пустой?

Для человека техническая оснащенность произведения, которое он слушает, неважна. Он может получить столько же информации или наслаждения от одноголосной музыки, как и от многоголосия.

Безусловно. Мне очень много дает григорианское пение. И я не представляю себе, чтобы можно было что-нибудь к этому добавлять. Мне бы это мешало. В XIX веке делались попытки гармонизовать григорианское пение, приписывать партию органа – это ужасно. Слава богу, что это недолго длилось.

Григорианское пение было частью службы, с ним молились, думали, произносили слова. Это меняет музыку григорианского хорала?

Вообще, григорианский «хорал» – это недопустимое выражение. Хорал появился в связи с протестантизмом и мог относиться только к лютеранским песнопениям. Это какой-то заскок советского музыковедения. Хорал всегда многоголосный. Используйте слово «песнопение». Григорианское песнопение – это одна из разновидностей «кантус планус», что можно перевести как «плавное пение». Помимо григорианского пения, существует много других вариантов одноголосного пения.

Как объяснить техническое усложнение музыки от одноголосия к многоголосию? Это было на пользу или во вред?

Были периоды, когда музыкальный язык усложнялся, а потом упрощался. Сыновья Баха стали мудрить, у них возникла революционная чесотка, а потом появились венская классика и Гайдн, который все «на слух» упростил. Уже нет таких неожиданных модуляций и нет «чувствительности» (Empfindlichkeit). Карл Филипп Эммануил Бах был ее основной представитель. У Вильгельма Фридемана ее тоже полно, и даже у Иоганна Христиана она тоже есть, хотя он вроде бы уже

приближается к классикам.

В старой музыке вся вертикаль вытекает из горизонтали. Это результат полифонии. Никакого отношения к гармонии в смысле XIX века это не имеет.

Надо забыть про доминанту или субдоминанту. Нельзя слушать эту музыку современными ушами.

Я когда-то сравнил одноголосие и многоголосие таким образом. Одноголосие – это «оно», а многоголосие – это «мы». Одноголосие – это когда много людей поют в унисон. Унисон имеет свою толщину. Если сыграть один звук на одной скрипке, он прозвучит иначе, чем если бы его сыграли шестнадцать скрипок. Появляется толщина, потому что все немного по-разному играют. А если только один человек поет – как, скажем, трубадур, – это уже не «мы», а «я». Именно у трубадуров появляются первые признаки индивидуализма. Но это чисто светское явление, в церкви этого быть не может.

Параллельное пение надо рассматривать как разновидность унисона либо как особый эффект.

С того момента, когда появляется цифрованный бас, намечается возвращение к одноголосию с аккомпанементом. Цифрованный бас есть не что иное, как аккомпанемент. У Монтеверди есть месса, которую он пытается сделать в старинном стиле, но у него не получается, он уже потерял этот навык.

Монастыри в Сантьяго-де-Компостела и Святого Марсиаля в Лиможе

Есть связующие моменты между древними литургиями и появлением многоголосия на Западе. Один из таких ключевых моментов – это все, что относится к Сантьяго-де-Компостела. Одному из епископов было видение, что он должен выйти и пойти за звездой, которую увидит, и там, где звезда остановится, находится захоронение апостола Иакова. Это, конечно, явный намек на волхвов. Это предание очень укоренилось у испанцев, они были убеждены, что апостол Иаков был в Испании и обратил испанцев в христианство. В Галисии, в Сантьяго-де-Компостела, нашли какое-то языческое капище и больше ничего. Тем не менее построили небольшой храм, и начались паломничества, которые вскоре прекратились из-за набегов арабов. Потом, когда арабов немножко оттеснили, построили большой собор, который существует и по сей день, и началось паломничество со всей Европы.

На пути к этому месту есть множество храмов, и образовалось несколько маршрутов, по которым шли паломники. Полагалось обязательно идти пешком, без лошадей. По дороге везде были построены приюты для паломников, но они также

могли останавливаться в монастырях. Это паломничество совершается и ныне, я лично знаю людей, которые его совершили. Церковь очень это поддержала, и появился огромный «Кодекс Каллиста», названный по имени папы, которому посвятили этот кодекс. В этом кодексе описывается все, что связано с апостолом Иаковом, включая историю со звездой. В него также включены все службы и все молитвы, которые должны быть произнесены. А потом начинается что-то вроде путеводителя, даются советы: в таком-то месте не надо пить воду, потому что она грязная; в таком-то месте не надо есть рыбу, потому что она нехорошая; избегайте такого-то края, потому что там жители очень злые и вас ограбят, и так далее.

В самом конце «Кодекса» есть музыкальный отдел, который для нас необыкновенно ценен. Помимо одноголосных сочинений, там есть многоголосие – как правило, двухголосие, а также первый известный случай трехголосия. Это трехголосие возникло раньше, чем в школе Нотр-Дам, поэтому утверждать, что Леонин писал только для двух голосов, а Перотин – только для трех или четырех, возможно, необоснованно.

В двухголосии, возникшем в Сантьяго-де-Компостела, изон исчезает и становится настоящим голосом, правда малоподвижным, но самостоятельным, а не просто ладовым фундаментом. Из-за этого в двух-голосии встречаются странные интервалы (такие, как параллельные секунды), там еще не соблюдались никакие правила.

Для всех многоголосных сочинений этого «Кодекса» называется автор, что совсем необычно для тех времен. Автор, как правило, епископ из какого-то города. Я лично думаю, что на самом деле авторами были не эти епископы, а просто назывались их имена, чтобы произвести впечатление. Авторство в то время не имело никакого значения.

Я интересовался тем, когда появился термин «композитор». Слово «композитор» происходит от итальянского глагола «componere», что значит «класть вместе». Отсюда же – слова «компот» и «компост». В давние времена композитором называли человека, который мирил ссорящиеся стороны. Впоследствии, когда появилось нотопечатание, композитором стали называть типографского наборщика. Это продолжалось очень долго, и еще в XIX веке композитором считался наборщик и надо было всегда уточнять, кто автор музыки. Существовало ли в те времена понятие авторства, имело ли это значение? Пожалуй, нет.

Первым человеком, который действительно считал себя настоящим автором, был Машо. Мотеты XIII века до нас дошли во многих вариантах, и все они анонимны. Огромное количество

анонимов говорит как раз о том, что авторство не имело никакого значения. Более того, один и тот же мотет дошел до нас в восьми вариантах. Кто-то мог что-то добавить или изменить – это не имело никакого значения. Очень часто сочинение кому-то приписывали, а потом оказывалось, что автором был вовсе не он. Подписывали ноты словом «fecit» – то есть «сделал», а не «сочинил». Даже Бах так писал в конце пьес: «Сделал в год Господний такой-то». И это «сделал» длилось очень долго.

С авторством связана одна любопытная история. В XVI веке кто-то заметил, что Жоскен написал больше после смерти, чем при жизни. Дело в том, что, когда люди слышали что-то красивое, они восклицали: «О, это, наверное, Жоскен!» До нас дошло множество рукописей, которые переписчик так и подписывал: «Жоскен». И в течение долгого времени так и думали, что это Жоскен. Потом все-таки закрались подозрения, и имя Жоскена стали писать с вопросительным знаком или говорить: «Приписывается Жоскену». Со временем удалось определить, что именно написал он.

Другой музыкальный очаг возник вокруг монастыря Святого Марсиаля Лиможского. В Лиможе была огромная монастырская братия, более тысячи человек. Во время службы пело ограниченное число певчих, но в особо торжественных моментах вступала вся братия и начинала петь параллельными квинтами, а иногда это удваивалось в октаву. И это должно было производить огромное впечатление на присутствующих. В Лиможе у певчих появилась некоторая виртуозность. В определенных местах они могли импровизировать, и появилась та подвижность, которая потом встретится в школе Нотр-Дам.

Трубадуры тоже вышли из лиможского края, и, как говорят специалисты, их модальный мир очень близок к модальному миру монастыря Святого Марсиаля.

Музыка, архитектура и акустика

Мы затронули связь музыки с архитектурой и акустикой. Эта связь мне любопытна, потому что она напрямую относится к исполнению. Приведу такой пример. Меня очень интересовали нотр-дамская школа и Перотин. Я раньше слушал эту музыку на большой громкости. Однажды я зашел днем в собор. Он очень большой, там сначала расположено место, где находятся прихожане, потом идет часть, где сидят каноники, друг против друга, а алтарь довольно далеко. Около алтаря репетировал какой-то небольшой хор. Пели они громко, но то, что я слышал, было уже гораздо тише. Я вернулся домой, поставил диск и стал слушать тихо. И вдруг все заиграло – как витражи на солнце, – и я вдруг сообразил, что место, где это все пелось, имеет огромное

значение.

Я стал проверять этот эффект. Я очень увлекался Машо, слышал исполнение его мессы в самых разных вариантах. И когда я был в Реймсе, где Машо служил каноником, зашел в его собор. История мессы Машо такова. Это первая «композиторская» месса, то есть месса, написанная одним человеком. Машо написал ее как бы за упокой души и попросил в завещании, чтобы иногда, по субботам, ее пели в одной из боковых часовен. Эту часовню он сам содержал, и они с братом дали некоторую сумму денег, чтобы ее украсили. Часовня эта небольшая. Об огромном хоре не может идти речи. Там могут поместиться, скажем, четыре певца и четыре инструмента, и все. Поскольку это открытая часовня, акустика там связана, конечно, с центральной церковью, но имеет свои особенности.

Еще я посетил две церкви в Падуе, где был певчим композитор Чикониа. Там потолки плоские и акустика довольно сухая. Это отразилось на его музыке, потому что он мог себе позволить всякие фиоритуры в своей полифонии, которые бы в церкви, где так называемая хорошая акустика, не прозвучали.

Теперь я приведу третий пример – случай с Дюфаи, очень интересный. Собор во Флоренции построил Джотто, но купол заказали Брунеллески. Его строительство заняло довольно много времени, но наконец, когда все было завершено, тогдашний папа, кажется Евгений, должен был освятить этот храм. Все происходило чрезвычайно торжественно: на улице, которая шла к храму, были выстланы ковры, стояли трубачи, а дальше – толпа. Дюфаи по этому случаю заказали мотет. Очень интересно, что размеры этого мотета, все ритмические комбинации и пропорции полностью соответствовали пропорциям этого собора. Каким образом это произошло, мы не знаем, но это обнаружилось при анализе мотета. Современник, присутствовавший при исполнении, свидетельствовал, что вся музыка шла сверху и было впечатление, что пели и играли ангелы. Я этот собор хорошо знаю. У купола есть вход, чтобы подняться на вершину, и есть галереи, которые окружают это пространство. Там два этажа. Я подозреваю, что певцы и инструменты находились именно на этих галереях. Певческих трибун уже нет, они находятся в музее «Opera di Duomo», они очень красивые и небольшие. Очевидно, на этих трибунах находились дети; там даже есть барельеф, на котором изображены дети. Вот такие интересные вещи я обнаружил о связях музыки с архитектурой и акустикой.

Надо сказать, что люди, строившие готические соборы, абсолютно не подозревали, что они делают это в готическом стиле. В то время слово «готический» употреблялось лишь по

отношению к шрифту: такой шрифт просуществовал в Германии вплоть до конца Второй мировой войны. По отношению к архитектуре этот термин впервые был употреблен в период Возрождения в Италии, в ругательном смысле, поскольку «готический» происходит от «готы», а готы – варвары. Все, что связано с севером, в Италии считалось варварским. Например, Микеланджело очень резко отзывался о ван Эйке. Он считал, что это варварство и вообще не живопись.

Не могу не упомянуть одну примечательную для развития готической архитектуры фигуру – аббата Сюже. Он поначалу любил роскошь – драгоценные камни, перстни. Его очень за это порицал цистерцианец Бернард из Клерво, и это на него подействовало. В церковь в Сен-Дени, где содержались мощи святого Дионисия – мученика и первого епископа Парижа еще в римское время, – приходило множество паломников, а дверь была одна. Толпа паломников заходила, а те, кто был внутри, не могли выйти. Надо было сделать другие двери, чтобы люди могли входить и выходить нормально. Для этого нужно было полностью изменить и увеличить фасад и расширить всю церковь. Аббату захотелось, чтобы в церкви стало светлее. Это казалось ему обоснованным и с богословской точки зрения: свет должен приходить откуда-то свыше. Прорубили первые готические окна, чтобы внутри был свет везде. Сам он внял Бернарду и сделал себе келью очень строгую, снял с себя все украшения и стал вести аскетический образ жизни. Но при этом считал, что для Господа все должно быть как можно более красиво, и стал украшать церковь. Даже чаша для причастия была из золота с драгоценными камнями.

Для потолка потребовалось дубовое дерево, а дубов в округе не водилось. Тогда аббат Сюже с братьями пошел дальше на юг и наконец дошел до Фонтенбло, где был большой лес, и нашел целую дубовую рощу. Но перед ним встала проблема: как перетащить эти дубы до аббатства? Аббат бросил клич, это возымело действие, и нашлась масса людей, которые помогли перетащить дубы на 150 километров на север. Аббат Сюже был замечательной личностью. И пусть его деятельность не имела никакого отношения к музыке, церковь, музыка и архитектура всегда были связаны между собой, поэтому я хотел о нем рассказать.

Возникает вопрос: сколько и как могло звучать пение в церквах? Прежде всего надо сказать, что только кафедральные соборы могли содержать какое-то количество певчих. Вот как это происходило. Cantus planus, или то, что мы называем григорианским пением, исполняли каноники. Они стояли друг

против друга, так что были возможны антифоны. А певчие находились около алтаря. Поначалу их было, пожалуй, человек восемь, не больше. Еще с давних пор были мальчики – у нас есть сведения, что они существовали уже при Карле Великом. Они либо в шествиях участвовали, либо в литургии. Я слушал греческую службу, и мальчики в ней пели на одной ноте и совершенно независимо, как будто не имея никакого отношения к тому, что поют хор, дьякон или певчие. Для этого даже есть название – полихрония.

Вернемся к западным традициям. Помимо певчих, в службе участвовали мальчики, которые в особо торжественных случаях дублировали каноников в октаву, на октаву выше, чтобы звучало более торжественно. При соборе всегда была школа для этих мальчиков. Пели ли они более сложную музыку? Поначалу вряд ли, но, наверное, в более поздние времена это было возможно. Известно, например, что в церкви у герцога Феррары было до тридцати певчих, это очень много. Кроме того, уже в конце XV – начале XVI века создавались сочинения для множества голосов. Даже у Жоскена де Пре есть мотет на 24 голоса – значит, нужно было столько же певчих.

Что касается инструментов – тут большая путаница. В живописи или на фресках изображаются инструменты. Но, может быть, художник ради красоты добавлял их? Ведь иногда встречаются какие-то странные сочетания – например, тромбон с лютней. Вряд ли тромбон мог играть с лютней, это как-то не вяжется. В одном из больших стихотворений Машо перечисляются инструменты. Но ведь это стихи, и он мог просто для рифмы что-то добавить.

У нас есть один достоверный источник – большой кодекс Альфонсо Десятого (Мудрого) «Cantigas de Santa Mana», и в него включены миниатюры. По этим миниатюрам можно судить о том, какие сочетания инструментов были при дворе. Надо сказать, что в те времена было гораздо больше инструментов, чем в нашем симфоническом оркестре, потому что каждый мастер что-то изобретал и существовали необыкновенные разновидности, целые семейства инструментов. Так что разобраться в этом довольно трудно.

В заключение этого раздела хочу сказать, что музыку того времени не обязательно стремиться исполнять точно так, как, по нашему мнению, ее исполняли тогда. Главное – это убедить. Например, известно, что женщины не пели в церкви. Хотя, конечно, они пели в женских монастырях. Допустимо ли, чтобы при исполнении этой музыки употреблялись женские голоса? Тогда ведь были фальцетисты. Очень известный музыкант Пол

ван Невель, который руководит ансамблем «Las Huelgas», не стесняется приглашать женщин. Правда, у него женщины поют немножко как мальчики, удалось ему найти такой тембр. Важно, что соблюдается правильный дух.

Я пытался читать трактаты тогдашних теоретиков. Не всегда понятно, что они имели в виду. Например, один из них говорил, что существуют три степени красоты и три степени уродства. По отношению к литургии надо идти по восходящей линии, то есть начать с низшей степени красоты и под конец службы дойти до третьей степени. Но он пишет также, что степенями уродства тоже не надо пренебрегать, поскольку это может пригодиться во время похорон или во время поста. Надо разобраться, что он имел в виду под словом «уродство». Думаю, что никакого отношения к нашему понятию об уродстве это не имеет.

Что такое Средневековье

Возникает важный исторический вопрос: что такое Средневековье? Официально оно начинается с падения Рима и взятия его готским королем, а кончается взятием турками Константинополя. Тут я перестаю что-либо понимать, потому что в нашем представлении Средние века связаны с Западной Европой. Можно ли относить Византию или, скажем, Русь к Средним векам? Были ли у нас Средние века? Французский историк Ле Гофф вообще предложил отменить этот термин и взять период, который начинается от падения Западной Римской империи до Французской революции включительно. Он говорит, что современность началась именно с Французской революции, а до этого было что-то совсем другое. Но ведь были разрывы – например, появление реформы, протестантизма. Переход от полифонии к Монтеверди – это тоже разрыв, пусть и не окончательный. Такие этикетки, думаю, постепенно надо пересмотреть. И надо быть довольно точным – говорить, скажем, «музыка XIV века», а не «старинная» или «средневековая».

К той эпохе относились по-разному. Ее называли «темным Средневековьем», а потом наоборот: в XIX веке романтики стали его идеализировать. Я знал людей, которые считали, что тогда произошла невероятная вспышка духовности. Духовность, конечно, была, но она могла соседствовать с суеверием, похабщиной, жестокостью и, наоборот, с университетским интеллектуализмом и тем, что мы называем схоластикой. Это слово не следует употреблять в ругательном смысле, надо подходить к нему объективно. Один восточный монах, встретив западного монаха, сказал: «Вы заменили Евангелие силлогизмами». Силлогизмы там действительно присутствуют в большом количестве. Но к этому надо относиться спокойно и

просто отставить Евангелие в сторону. Если не относиться к схоластике как к какой-то вершине богословия, тогда можно найти очень даже интересные вещи; правда, иногда бывает трудно проникнуть в этот мир.

Есть такое представление, что только в конце XV или в XVI веке открыли античных авторов, что раньше их не знали. Это совершенно неправильно. Люди тех времен очень хорошо знали античную литературу. Разница была лишь в отношении. Скажем, в XVI веке пытались подражать Античности, а у людей XIV века этого совершенно не было, хотя цитат из античной литературы встречается огромное количество. Один человек того времени очень интересно высказался об античных авторах: мол, они были великанами, а мы карлики по сравнению с ними, но если мы вскарабкаемся на их плечи, то увидим дальше, чем они.

Откуда появилось знание Античности? Интерес к древним грекам продолжался все это время. Вот пример того, что интерес к этим вопросам никогда не угасал. Один теоретик (по-моему, это Маркетто из Падуи) стал делить тон на пять комм, и в зависимости от количества комм у него получалась диатоника, хроматика или энгармоника.

Карл Великий обнаружил, что в одном монастыре монахи переписывали Вульгату[54], но при этом не понимали, что они переписывали. Карл страшно разозлился и велел им изучать латынь. Для этого им пришлось переводить и читать Горация, Вергилия, Цицерона. Творения этих авторов сохранились в свитках, а перед крахом империи возникли тетрадки, но все это было хрупкое, и, если бы монахи не переписывали работы этих авторов из поколения в поколение, они, возможно, до нас и не дошли бы. Так что в Средние века прекрасно знали мифологию, широко использовали аллегории. У композиторов того времени, включая Машо, полно цитат из Античности.

Со временем появилась этикетка «Ars nova», а в связи с этим – и другая: «Ars antiqua». Думаю, что люди, которых причисляют к «Ars antiqua», были бы очень недовольны, что их так называют. На самом деле название трактата Филиппа де Витри, из которого взято название «Ars nova», обычно переводится не полностью. Его полное название – «Ars nova notandi». Слово «ars» – это перевод с греческого, и его скорее надо понимать не как «искусство», а как «наука и техника». Таким образом, название трактата Филиппа де Витри надо переводить как «техника (или наука? скорее, техника) нового нотописания», вот и все. А говорить, что это стиль, и тем более применять это название к Италии, где ничего подобного не было, – очень неправильно.

Конечно, музыка действительно изменилась, но она

изменилась до этого трактата. Произошла эмансипация от обязательной трехдольности, которая царствовала до этого. Эта трехдольность, tempus perfec-tum, была связана с Троицей. А двухдольность годилась только для светской музыки. И это, знаете, душило! На трехдольности далеко не уедешь.

Теоретик Йоханнес де Мурис писал в своем очень интересном трактате, что сам знак не является носителем смысла, а если у него есть какой-то смысл, то только потому, что мы придаем ему этот смысл. Это уже почти современное отношение, семиотика или что-то подобное. В связи с этим де Мурис говорит, что не надо обожествлять эту самую трехдольность. Сама трехдольность никакого смысла не имеет, ее не надо связывать с Троицей. И он уравнял двухдольность с трехдольностью, показав, что они имеют одинаковые права. Это была очень важная идея. И тут появились черные и красные ноты. Красные означали, что меняется размер: если до этого он был трехдольный, начинался переход на двухдольность и т. д. Можно было петь разные комбинации. Такая тенденция существовала и раньше, но де Мурис как бы утвердил это теоретически.

Йоханнес де Мурис подчеркивал, что говорить о совершенном и несовершенном нельзя, потому что всякая фигура сама по себе совершенна и несовершенных фигур просто нет. Эта мысль очень важна. Считать, что трехдольный размер совершенен, потому что он связан с Троицей, – абсурд. Если бы мы следовали этой логике, нам пришлось бы считать вальс символом Троицы. Первым, кто такое положение поломал, стал Пьер де ля Круа, он же Петрус де Круче. Он начал свободно относиться к верхнему голосу, да и к среднему тоже. Стал вводить септоли, ставить семь нот против одной. Это уже дало большую свободу и как бы предвещало будущее, даже раньше трактатов Йоханнеса де Муриса и Филиппа де Витри.

В течение лет двадцати после смерти Машо был очень странный период, который назвали «ars subtil-ior» (этот термин употребил теоретик Филипп из Казерты). Пошли эксперименты, и не только полиритмия. Композиторы вырабатывали строительный материал. Весьма примечательно то, что каждый голос стремится быть самостоятельным. Если делать современную транскрипцию той музыки, то тактовые черты не будут совпадать, поскольку все время меняются размеры. Непонятно даже, как это можно исполнить. Тем не менее эта музыка исполнялась. Она носит интеллектуально-экспериментальный характер, можно даже употребить слово «авангард», если хотите. Многие историки считали, что это был тупик и эта музыка никуда не годится. Я лично так не думаю. Во-первых, там были красивые вещи,

несмотря на всю сложность. Во-вторых, эти эксперименты послужили материалом для следующих поколений. Скажем, они стали истоком языка Дюфаи, хотя тот все упростил. Так что работа экспериментаторов не пропала даром, и термин «аге subtilior» вполне оправдан, ведь «subtil-ior» означает «тонкое, изысканное».

«Ars subtilior» распространился во многих местах, начиная от Фландрии и Италии и до Испании. Но из многих мест до нас дошло лишь одно или два сочинения. Основные наши источники – кодекс Шантильи и кодекс Модена, но вполне возможно, что многое другое пропало. Например, во Фландрии музыку такого типа нашли совсем недавно, она была разбросана по разным местам, но к этим двум кодексам она никакого отношения не имеет.

Авиньонская школа

Я хотел бы затронуть такую тему, как авиньонские папы и музыка.

Первый папа, который оказался в Авиньоне, не был авиньонским. Он просто сбежал из Рима, для безопасности. Там плелись интриги, и он не выдержал. Почему он выбрал Авиньон? Потому что это недалеко от французского королевства, тогда это не было территорией Франции. Он считал, что будет тут в большей безопасности, пока в Риме все успокоится, а потом всегда можно будет вернуться. Оказалось, что это не так уж временно и что авиньонский период продлится довольно долго.

Первым настоящим авиньонским папой был Иоанн XXII. Он был француз, по образованию юрист и очень строгих нравов, вел весьма постный и строгий образ жизни. Так случилось, что он разбирался в музыке и даже об этом написал. Он очень беспокоился о том, что происходит с церковной музыкой, и в частности не был доволен эволюцией, которая произошла в связи с новым нотописанием. Он разразился декреталией под названием «Docta sanctorum», где набросился на все эти новшества. Видно, что он действительно разбирался в музыке, потому что все приемы называл правильно. Сказать, что он был каким-то Ждановым, нельзя. Его критика касалась исключительно церковной музыки, а всякая другая музыка его не интересовала. Ему не нравилось, когда слова были непонятны. Все-таки в церковной службе надо понимать смысл слов, а при таком многоголосии ничего нельзя понять. Папа Иоанн XXII считал, что церкви не подобает такая музыка, поскольку отвлекает от молитвы. В этом смысле он где-то сближается с блаженным Августином, который очень любил музыку и говорил, что музыка должна помогать молитве и не должна быть слишком красивой

или эффектной, потому что тогда человек молящийся будет слушать музыку и забудет про молитву. В своей декреталии папа Иоанн XXII назначал административные меры: кто не последует этим указаниям, будет подвержен соответствующим церковным наказаниям.

Но самое любопытное – то, что декреталия не имела никаких последствий и все продолжало звучать, и писаться, и исполняться, как и прежде. Иоанна XXII никто не послушался. Очевидно, он не обладал такой властью, чтобы на практике осуществить свои запреты. Тогда же он отлучил от церкви магистра Экхарта, но тому нечего было бояться, поскольку он находился на территории Германской империи. Он отлучил также Уильяма Оккамского, который тогда находился в Париже. Тот все-таки удрал в Германию и нашел покровителя в лице императора. Между императором и папой были ужасные отношения, они терпеть не могли друг друга. Дело в том, что папа выставлял своего кандидата на пост императора, но другой претендент объявил войну первому, разбил его и стал императором. Папа ему никогда этого не простил и тоже выбросил его из церкви. Вот таким образом у императора нашли приют те, кто был не согласен с папой. Уильям Оккамский вместе с Марсилием Падуанским даже написали труд, в котором отрицали папство, сводя его лишь к почетной должности.

Следующий папа был Бенедикт XII, тот самый, который сделал Машо каноником, а Филиппа де Витри – даже епископом города Мо. Бенедикт недолго занимал эту кафедру. За ним последовал Климент VI, который оказался прямой противоположностью Иоанну XXII. Климент был эстетом, любителем искусств, не боялся роскоши. Он построил папский дворец, тот самый, который можно увидеть еще сейчас в Авиньоне. Он пригласил знаменитого художника Симоне Мартини для украшения дворца фресками и приютил в Авиньоне огромное количество музыкантов. Именно при нем совершенно неожиданно расцвело течение «aˆ subtilior».

Сохранилось довольно много рукописей представителей авиньонской школы, как из области светской, так и духовной музыки. Кардиналы строили себе очень хорошие, красивые виллы, но при этом занимались меценатством. В Авиньоне сформировалась бурная культурная жизнь. Два дошедших до нас кодекса дают хорошее представление о церковной музыке, которая могла исполняться в Авиньоне: это кодексы, найденные в городках Апт, недалеко от Авиньона, и Иврея, недалеко от Турина. В этих кодексах даже попадаются сочинения Машо и Филиппа де Витри, а также очень много анонимных. Эта

церковная музыка отличается от предыдущей, она какая-то более свободная, хотя ничего особенно шокирующего в ней нет.

Один из тех, кто стал заниматься музыкой в Авиньоне, Маттеус де Санто Йоанне, был монахом. Его музыка необычна, но красива, и ничего вызывающего в ней нет, хотя, конечно, она очень отличается от того, что было раньше. К сожалению, сохранилось очень мало его сочинений.

Аквитанское пение

Если сравнивать особенности аквитанского пения в Лиможе и музыки из Сантьяго-де-Компостела, можно отметить целый ряд различий. В Компостела очень много шествий и процессий. Там ходили в ногу, поэтому всегда чувствуется поступь, и это создает иллюзию размера, определенное ритмическое единообразие. В Лиможе этого нет. Тут пели очень свободно, абсолютно безразмерно – так, как пелось одноголосие или, скажем, как поют двое, ориентируясь на какой-то интервал, чтобы сойтись. В некоторых случаях действительно был контрапункт (нота против ноты), и иногда возникает ощущение, что – я себе позволю сказать нечто абсурдное – это двухголосное одноголосие. Все слова совпадают, и если у человека была бы возможность петь двумя голосами, он, наверно, так бы и пел. В других случаях можно говорить о каком-то очень расширенном мелизме, внутри которого существуют еще маленькие мелизмы. В таком случае второй голос малоподвижный и напоминает изон. В лиможском многоголосии текст всегда доносится очень хорошо, несмотря на некоторую виртуозность, так что там действительно возник новый род певчих.

Любопытны ладовые особенности этих песнопений. Это все-таки еще не те церковные лады, которые мы знаем. Здесь все еще очень свободно, и возможны отступы от элементарной диатоники и сдвиги тона – более смелые, чем, скажем, у трубадуров, у которых в целом было более плавное пение. Такого типа многоголосие, даже если оно только двухголосное, потом в школе Нотр-Дам потеряется, потому что там уже появляются размеры и начинается тирания трехдольности (за исключением моментов шествия, в которых трехдольность невозможна).

Филипп де Витри

Прежде чем рассказать об истории мотета вообще, нужно отметить, что у Машо был непосредственный предшественник – это Филипп де Витри. Он тоже родом из Шампани, и они с Машо были знакомы. Филипп де Витри был поэт, музыкант, математик, астроном, служил у французского короля в качестве дипломата. Король посылал его в Авиньон к папам. В Авиньоне Филипп познакомился с Петраркой, они подружились, и у них завязалась

переписка. Петрарке очень нравились его стихи. Филипп де Витри по просьбе одного из пап исправил календарь, поскольку занимался астрономией.

Совершенно несомненно то, что Машо заимствовал у Филиппа де Витри определенный тип изложения в мотетах, но разница состоит в том, что Машо был гений, а у Филиппа де Витри все носит несколько сухой, интеллектуальный характер.

Север и юг, трубадуры и труверы

Я обнаружил одну вещь, которая меня поразила. Оказалось, что Боккаччо – абсолютный современник Машо. Боккаччо написал свой «Декамерон» в связи с чумой. В это время Машо молился Божией Матери, чтобы тоже спастись от чумы. Это была одна и та же чума, очень страшная. Меня удивило, что они современники, причем не только с Боккаччо, но и с Петраркой. Это ведь разные миры. И тут я сообразил, что неправильно делить все по временным категориям, а надо найти какие-то другие принципы. Я понял, что существуют северная и южная цивилизации и что они очень разные, хотя, конечно, взаимные проникновения были. Если рассмотреть архитектуру, то для юга так называемая готика не характерна, она так до конца и не привилась (хотя есть исключения). Параллельно с готической на юге продолжала существовать романская архитектура.

Я стал искать разницу между трубадурами и труверами. Вроде бы тематика у них одна и та же, но это разные миры, даже в ладовом отношении. Ладовая система трубадуров была более проста, но там больше мелизматики. А у труверов очень интересная ладовая система, причем у каждого автора свои особенности. Труверы более индивидуализированные.

Когда решили расправиться с катарами, то сначала пытались сделать это проповедями, но когда ничего из этого не вышло, послали войска во главе с Симоном Монфорским, который стал резать всех без разбору. Трубадурам пришлось разбежаться. Одни направились в Испанию, другие в Италию. Кстати, Данте очень восхищался ими.

А линия труверов ведет прямо к Машо. Машо был последний трувер, и, наверное, самый великий из них. Надо сказать, что как трубадуры, так и труверы были одновременно и поэтами, и музыкантами. Машо оказался самым крупным композитором не только Франции, но, наверное, и всей Европы и одновременно самым крупным поэтом Франции XIV века.

Гийом де Машо

Надо рассмотреть всю историю мотета – от начала до Машо, потому что некоторые принципы остались неизменными, и исполнительские проблемы, связанные с этим, тоже общие.

Название «motetus» в переводе на русский язык означает «словцо». Дело в том, что мотет зародился из клаузулы. Клаузула – это заключительная часть органума. Скажем, в трехголосном органуме нижний голос очень протяжный и медленный, а средний и верхний как бы балуются между собой. Клаузула узнается на слух, потому что в этот момент нижний голос тоже начинает прыгать вместе со всеми. Гласные в органуме играют большую роль, потому что меняют окраску звука. Перемена гласной – это как бы смена регистра на органе. Предположим, что клаузула начинается на гласной «а», тогда получится нечто вроде «ааааааааааа». Кому-то пришло в голову сделать эту клаузулу отдельной пьесой и вместо распева «ааааа» подставить слова под каждый голос. Так родился мотет.

Что касается подставки слов, то это была старинная практика, а не новое изобретение. Это делалось, например, когда звучала длинная «аллилуйя»: иногда подставляли совершенно другие слова, и получался троп.

Очень быстро мотет из церковного репертуара перешел в светский. Почти все мотеты XIII века, как правило, светские. В них прежде всего поражает политекстовость: каждый голос имеет свой собственный текст. В нижнем очень часто используется латинский текст, а средний и верхний звучат на старофранцузском. По смыслу возможны три варианта.

Первый – когда средний и верхний голоса являются противоположными. Вторая возможность – когда верхний голос комментирует то, что говорит средний. И третья – когда оба эти текста никакого отношения друг к другу не имеют, совершенно никакого.

Возникло это из университетской практики. Занятия в университете происходили следующим образом: сидел учитель, и один студент утверждал одно, а другой студент утверждал противоположное. Собственно говоря, этот принцип сохранился у нас при защите диссертаций. Есть тот, который защищает диссертацию, и есть оппонент. Таким образом получается диалектика в гегелевском смысле. Кто-то из современников выразился по поводу этого жанра, что это музыка не для простолюдинов, а исключительно предназначается знатокам и людям изысканным. Действительно, появился культурный слой населения, которому нравилось слушать мотеты.

Все мотеты очень короткие, не больше двух минут. Для того чтобы сделать что-то более масштабное, возможны следующие пути. Можно сначала сыграть эту пьесу исключительно на инструментах. Потом повторить, но уже ввести один голос. Потом ввести другой голос, затем спеть вдвоем. Закончить всем вместе.

Возможны абсолютно любые варианты, что хочешь – то и делай. Это даже увлекательно – строить такую своего рода сюиту.

Как правило, нижний голос довольно медленный, а верхний более быстрый. Надо, чтобы слова звучали четко, чтобы не было толкотни. С другой стороны, в нижнем голосе надо рассчитывать так, чтобы у певца хватило дыхания на более протяженные длительности. Найти это равновесие совершенно необходимо.

Машо оставил 23 мотета, и писал он их на протяжении довольно долгого периода. Они все очень отличаются друг от друга, и, пожалуй, каждый заслуживает отдельного анализа. Все голоса имеют мелодически равное значение. Один из мастеров XIII века советовал, как создать хороший мотет: напиши самую красивую мелодию, на которую ты способен. После этого напиши другую самую красивую мелодию, на которую ты способен, и сделай это так, чтобы она совместилась с первой. Вот примерно так Машо и делал, потому что все строчки в его мотетах можно петь отдельно. Их возможно исполнять в любых вариантах. Можно играть эти мотеты на инструментах, можно петь только один голос, можно все три. Мотеты Машо не такие короткие, как мотеты XIII века, так что они самодостаточные для исполнения.

Один из мотетов Машо довольно забавен. Была такая ходячая песенка: «Отчего меня бьет мой муж? А бьет он меня, потому что у меня есть дружок». Вот такой незатейливый текст Машо сначала обработал полифонически, а потом превратил в мотет, где песенка звучит в нижнем голосе, а в остальных голосах идет сложная полифоническая работа.

Последние четыре мотета Машо чисто духовные, и они отличаются не только по настроению, по атмосфере, но даже и по технике. Как правило, их начинает один голос, который излагает нечто важное, а потом уже вступают все остальные. Модель такого типа мотета Машо заимствовал у Филиппа де Витри. Машо писал свои духовные мотеты во время чумы, и все они обращены с мольбой к заступнице – Божией Матери.

У Машо также есть довольно сложные по полифоническому письму баллады, но текстовая структура у них более простая, куплетно-рефренная.

Последнее произведение Машо очень странное. Оно называется «Гокет Давида». Это исключительно инструментальное произведение, ведь известно, что царь Давид играл на инструменте – на арфе. Это сочинение загадочное, и, насколько мне известно, оно очень нравилось Стравинскому. Оно даже немного предвосхищает Стравинского.

В мотетах гокеты встречаются нередко. Их ни в коем случае не следует рассматривать как джазовую синкопу. В вокальном

смысле гокеты надо исполнять достаточно мягко, это все-таки не должно быть икотой. Но для чего они у Машо? Я бы сказал так: они проветривают полифонию. Если не было бы этих пауз, которые возникают перед гокетом, то нечем было бы дышать. Это такие своего рода форточки, которые пропускают воздух, и поэтому все слышишь очень четко.

Если кратко проследить дальнейшую судьбу мотетов, то у Чикониа они возвращаются в церковный жанр и в XV веке становятся исключительно духовным жанром. Светских мотетов уже писать не будут.

Надо сказать, что человеку, воспитанному на более поздней музыке, сочинения Машо будет трудно воспринимать. Когда-то в начале 1960-х годов мне привезли пластинку с записью его мессы. Меня она, конечно, очень заинтересовала, но сказать, чтобы я что-то там понял, не могу. Когда я стал несколько лет тому назад более подробно интересоваться Машо, признаюсь, даже мне было трудно, пока я не нашел ключик. А ключик оказался в его одноголосных произведениях, на которые мало кто обращает внимание. Дело в том, что многоголосие Машо – это сумма одноголосий. Так что, когда я познакомился с его одноголосными сочинениями, мне это очень помогло, я научился их складывать. Кроме того, они сами по себе очень красивые.

Помимо более обычных форм, у Машо выделяется форма ле (lai). Это большой стих, по-видимому, кельтского происхождения. Это очень сложная стихотворная форма, потому что там каждая строчка имеет свой собственный размер, нет двух строчек с похожим размером, поэтому положить эти стихи на музыку очень трудно. Некоторые ле у Машо очень длинные, и даже есть один, который длится тридцать пять минут. Тем не менее это никогда не бывает однообразно – в первую очередь из-за разнообразия размеров, которое отражается на музыкальной линии. Один из самых удивительных ле – это «Ле об источнике». Надо сказать, что источник в символике того времени занимал значительное место: источник любви, источник мудрости, источник молодости и т. д. «Ле об источнике» у Машо очень сложный, потому что переплетаются одноголосные и трехголосные части. Речь идет об источнике любви, и одноголосие посвящено Богородице, а трехголосие появляется в связи с Троицей, это как бы восхваление Троицы. Это совершенно уникальное произведение для того времени. Ле бывали еще у труверов, но, насколько мне известно, таких монументальных ле до Машо никто не создавал. Именно с этого ле я начал свое знакомство с Машо.

Когда Машо скончался, появился на свет «Плач о его смерти». Поэтический текст написал племянник Машо, Дешан. Племянник

был поэтом, и он первый написал руководство по стихосложению во Франции. Музыку написал Анриё, и о нем совершенно ничего не известно. Это единственное произведение этого автора, которое до нас дошло. Можно предположить, что он учился у Машо.

Про это произведение можно сказать несколько вещей. Если до него очень часто поэт и музыкант совмещались в одном лице (как, например, в лице самого Машо), то отныне музыка и поэзия пойдут своим путем. Впоследствии, пожалуй, только Беншуа писал музыку на собственные стихи, а в остальном у поэзии была своя дорога, а у музыки – своя.

В этом произведении возник новый жанр – оплакивание любимого учителя. Это стало традицией, которая длилась два или три века. Мне известно оплакивание Беншуа, написанное Окегемом; оплакивание Окегема, написанное Жоскеном; существует также оплакивание Жоскена.

Кроме того, здесь в музыке впервые появляется очень интересный принцип. Сначала в ней прославляется Машо, но в момент упоминания его смерти наступает фермата, а потом продолжается музыка. Этот прием называется «кантус коронатус». Он вошел в обиход после этого сочинения: например, Дюфаи очень много им пользовался. Когда Дюфаи хотел подчеркнуть какие-то важные слова в духовных сочинениях, он употреблял кантус коронатус. Так что сочинение, завершающее все, что мы знаем о Машо, одновременно указывает на пути в будущее.

Гийом Дюфаи

Чтобы продолжить наше мотетное путешествие, я должен перепрыгнуть вперед, лет на сорок – пятьдесят, и встретиться с другим гигантом – Дюфаи. Если с Машо, которого я считаю гением, у меня сложились дружеские отношения и я его очень чувствую как человека (мне нравится его интересная жизнь), то с Дюфаи обстоит несколько иначе. Дюфаи для меня – ангел, который спустился с небес, взял меня за руку и ввел в рай. Я его музыку еще в Москве хорошо знал, у меня были ноты всех его месс, с «Мадригалом» я сумел исполнить четыре гимна и антифон, который прекрасно спела Лида Давыдова.

Здесь прошлой зимой я попал в больницу в очень тяжелом виде и месяц пробыл в коме. Когда стал выходить из нее, но был еще в полубессознательном состоянии, мои друзья принесли проигрыватель и только два диска, мотеты Дюфаи и мессу «Капут» Окегема. Они велели медсестре все время эти диски ставить. Они знали, что делали. Я приходил в сознание через мотеты Дюфаи. Потом, когда меня перевели в нормальное отделение, я слушал его песни. В них тоже есть что-то райское, но

в то же время более земное – все-таки это песни.

Жизнь у Дюфаи была совсем не интересная, не то что у Машо. Он жил в городе Камбре, потом в Болонье, где стал священником. Затем он жил в Савойе, наконец вернулся в Камбре.

Следует подумать, откуда он взялся в музыкальном отношении. Считают почему-то, что на молодого Дюфаи какое-то влияние имел Чикониа, но ведь Чикониа – это промежуточная личность. Он, кстати, несмотря на имя, вовсе не итальянец, он родом из Льежа. Он первый с севера пошел зарабатывать на жизнь в Италии. Он также, пожалуй, был тем, кто окончательно вернул мотеты в церковную сферу, но у него их было не так много, как у Дюфаи.

Дюфаи, по-видимому, хорошо знал «are subtilior», потому что воспринял и упорядочил многие технические изобретения, в частности ритмические. У него нет полиритмии, но он очень часто меняет размеры и делает это весьма естественно.

Третий источник стиля Дюфаи, и, может быть, самый важный, – это Англия. Надо сказать, что в Англии всегда было особое отношение к терции, совершенно не такое, как на континенте. Терция считалась очень хорошим консонансом, и существовала практика пения параллельными терциями, это называлось «жимель», что значит «близнецы». Песнопений параллельными терциями сохранилось очень много.

В Англии же зародилось то, что называется «фобурдон», то есть пение параллельными секстаккордами, оно перешло на континент отчасти благодаря Данстейблу. Данстейбл, очевидно, встречался с Дюфаи. Никаких документальных следов этого не осталось, но его влияние чувствуется в стиле раннего Дюфаи. Дюфаи первым на континенте стал пользоваться фобурдоном. В Англии выработалось отношение к музыке, которое все стали называть «английская сдержанность». Это определенный характер, плавность в изложении. Несмотря на Столетнюю войну, этот стиль стал проникать на континент. Те же качества характерны и для стиля Дюфаи – необыкновенная плавность в изложении, певучесть.

Мотеты Дюфаи делятся на две очень четко различаемые категории. Кантиленные мотеты слушаются с наслаждением, возносят в рай. Входишь в состояние радости. Они хорошо построены, но этого не слышно. Вторая категория – это изоритмические мотеты, чрезвычайно сложные. Каждый из них был создан на заказ к какому-нибудь событию, например помазание на царство императора Сигизмунда, восшествие на римский престол папы Евгения или освящение собора во Флоренции (я уже рассказывал о математических чудесах в этом

мотете). Надо сказать, что изоритмические мотеты все очень математичны. Я приобрел один замечательный диск с записями его мотетов (как изоритмических, так и кантиленных) и с удивлением увидел, что предисловие к этому диску написал профессор математики Туринского университета. В этих мотетах много математических расчетов, и надо копаться и анализировать, чтобы это обнаружить, поскольку Дюфаи это очень здорово скрывает. Когда вы плывете на пароходе, вы не должны знать, что происходит в машинном отделении. У Дюфаи изоритмия иногда бывает настолько изысканна, что превращается в некую панизоритмию, распространяется на все голоса, и получается какая-то совершенно невероятная конструкция. Его можно считать первым великим франко-фламандцем, потому что он повлиял потом и на Окегема, и на Жоскена. У него настолько чистый язык, что его ни с кем не спутаешь.

Изоритмические мотеты Дюфаи отличаются от кантиленных своей сложностью. Я считаю, что один из них посвящен мне, потому что в нем речь идет об апостоле Андрее. Там довольно плотное шестиголосие. Это ранний мотет. В последующих мотетах, об избрании папы, более или менее соблюдается один принцип. Начинается мотет всегда в одном голосе или в двух высоких голосах, которые перекликаются друг с другом, и лишь потом вступает все остальное. Часто два нижних голоса (тенор и контратенор) переплетаются между собой, идут в медленных длительностях и являются такими столбами, на которых все это здание держится.

Дюфаи, конечно, научился невероятному, феноменальному ритмическому богатству у мастеров «aˆ subtilior», но разница заключается в том, что у него это носит гармонический, уравновешенный характер, а вовсе не экспериментальный. Совершаются неожиданные переходы на другие размеры, в особенности под конец. В коде все вдруг убыстряется, и услышать размеры подчас очень трудно. Я не знаю, как это возможно дирижировать.

Любопытен мотет на помазание на царство императора Сигизмунда. Там есть два приема, которые Дюфаи заимствовал у других: это фобурдон и кантус коронатус, который впервые был использован в оплакивании у Машо и встречался иногда у Чикониа. Этот мотет очень отличается от других. Фобурдон здесь очень тонкий, не постоянный и не механический, расходится в разные стороны и сходится. Фобурдон направлен вверх, и так и чувствуешь, что тебя поднимают ввысь. Кантус коронатус возникает под конец, когда произносится имя императора Сигизмунда, но мотет еще не завершен. Как только покончено с

императором, все вдруг опять начинает вертеться и заканчивается в довольно быстром темпе.

Еще у Дюфаи есть интересный мотет, посвященный примирению двух швейцарских городов, которые до этого воевали между собой. Его поет не хор, а всего два певца, и его очень интересно слушать, потому что в нем происходят тонкие вещи, он действительно умиротворяющий. Там нет тромбонов, инструменты используются воздушные, легкие. Это вообще воздушный мотет, даже не слышишь, что в нем есть какая-то изоритмия. Просто звучит дуэт одного голоса с другим; иногда один голос меняет свой ритм, потом другой догоняет его.

Если подытожить, можно сказать, что Дюфаи кое-что позаимствовал, но вот кантилену придумал он. Пусть у Данстейбла она тоже есть, но такой красивой кантилены, как у Дюфаи, я в истории до него не находил. Он был необыкновенным мастером.

У меня есть разные записи мотетов Дюфаи, в разных составах. У самого Дюфаи никакой инструментовки, конечно, нет, просто расписаны голоса. Как и у Машо, у Дюфаи мотеты очень отличаются друг от друга, даже по конструкции, по составу, по написанию. Так называемые кантиленные мотеты можно объединить в одну группу, поскольку они обладают неким единством стиля. А изоритмические надо изучать каждый по отдельности. Их нельзя слушать подряд, они очень насыщенные, слишком много всего там происходит на относительно небольшом отрезке времени.

Невероятное наслаждение мне всегда доставляют песни Дюфаи. Они элегантные, грациозные, ощущается свежесть в ладовой структуре, всегда есть какие-то неожиданные ласковые повороты, и все очень кантиленно. Дюфаи написал много этих песен, и их можно без конца слушать и радоваться.

Последние четыре мессы Дюфаи весьма сложны по письму. Если их скучно петь, то слушать невыносимо. А вот месса святого Иакова, которую Дюфаи создал в Болонье, будучи еще относительно молодым, разнообразна, и там в определенных местах появляется техника фобурдона.

Мессы

Существовали разные типы месс. Какие-то были построены на григорианском пении, кантусе фирмусе, гимнах. Иногда в основу мессы ложилась светская песня. Потом Тридентский собор[55] все это запретил. Самый известный пример такой музыки – это песня «Вооруженный человек» («L'homme arme»). Она появилась в связи с Крестовыми походами. Ее пели крестоносцы, когда шли в поход. Поскольку походы имели целью освобождение Святой Семьи, эту

песню не совсем можно считать светской. Она, конечно, никакого отношения к церковным песнопениям не имеет по структуре. Она легко запоминается, и ее все знали, это почти шлягер. Произведения на эту тему есть у Жоскена, Пьера де ла Ру и у многих других авторов. Помимо этой, в качестве строительного материала использовались и другие светские песни.

Другой тип мессы – так называемая месса-пародия. Она так называется, потому что за основу брался какой-нибудь уже существующий мотет или гимн, либо чужой, либо свой собственный, и из него использовались основные мотивы в качестве строительного материала. Этот тип много применял Жоскен, как и другой, сольмизационный. Он долгое время был на службе у герцога Феррарского. У него есть месса «Missa Hercules dux Ferrariae», потому что одного из герцогов звали Геркулес. Там сделан мотив из букв «dux Ferrara». Одно из самых удивительных произведений, которое было написано по заказу этого герцога, – это «Miserere», дивное сочинение, которое очень сильно действует на слушателя. Это покаянное пение, по форме типа рондо. Каждый раз возвращается текст «Miserere», но с изменениями, и возникает элемент вариационности. Его можно считать одним из лучших произведений Жоскена.

У его современника Пьера де ла Ру песня «Вооруженный человек» в мессе слышится больше, чем у Жоскена, и все время звучит как лейтмотив. У него также есть очень хороший реквием, который он написал, когда был на службе в Бургундии. Это чрезвычайно мрачная музыка для мужских голосов в очень низком регистре.

Примерно к тому же времени относится творчество Агриколы. Он тогда очень славился, но потом его немножко подзабыли. Он экспериментатор. У него начинаются хроматические поиски, которые будут продолжаться в XVI веке. Был обычай, который назывался «пение по книге». На пульт ставилось одноголосие, несколько певчих собирались и начинали импровизировать. Это настолько вошло в быт, что певчие без особенного труда могли делать довольно сложные вещи. Это говорит о том, что продолжалось устное предание, причем оно перешло на сложную полифоническую технику. У Агриколы есть целый ряд вокальных пьес, где он подражает этому «пению по книге», но у него все подробно записано. Благодаря тому, что написал Агрикола, мы можем догадаться о том, как певчие импровизировали.

Школа Нотр-Дам

Говорить о ведущих представителях школы Нотр-Дам, Леонине и Перотине, довольно бессмысленно, потому что о них

известно все, то есть ничего. Источник информации – «Свидетельство Анонима Четвертого» – это не свидетельство в точном смысле этого слова, потому что оно было сделано несколько десятилетий спустя. Но музыка у них была очень красивая. Существует совершенно изумительное одноголосное сочинение Перотина – чрезвычайно выразительная кантилена с большим размахом.

Помимо органума, в музыке этого периода есть еще и кондуктус (шествие или процессия) – это то, что пелось при входе епископа в храм или во время других процессий. Подобную поступь мы встречали уже в Сантьяго-де-Компостела. Естественно, при этом невозможен трехдольный размер. Часто происходит совершенно другое: при скрещении голосов получаются очень «вкусные» диссонансы. Петь кондуктус не так легко, потому что непросто петь, когда идешь.

Для трех– и четырехголосных произведений очень важно, чтобы получился эффект калейдоскопа, в котором все переливается. Если слушать такую музыку на небольшой громкости, она напоминает очень красивые витражи. Пытаться найти этот колорит при исполнении – гораздо важнее, чем орать и устраивать дикую пляску. У меня создалось впечатление, что, начиная с какого-то момента, люди, которые пытались исполнять эту музыку, стали превращать ее в «хлыстовские радения»[56]. Это следует пересмотреть. Певчие в церкви вряд ли превращали духовную музыку в дикий танец. Наверное, нужно попробовать петь такую музыку мягче, не особенно подчеркивая синкопы. В ней главное – это форма гласных. Они совершенно меняют характер, как регистр на органе. Когда все начинают петь на «о» или на «а» и это длится довольно долго, то совершенно меняется краска, это очень сильно воздействует. Тут дело не в темпе, темп может быть довольно быстрый, но нужно найти правильный характер звукоизвлечения.

Поскольку первое трехголосие появилось в уже «Кодексе Каллиста», нет никаких оснований обижать бедного Леонина утверждением о том, что он писал только двухголосие. Мы просто почти ничего из его сочинений не знаем.

Рукописи, которые до нас дошли, находятся в библиотеке Медичи во Флоренции, в Германии и в Монпелье. В Монпелье был университет с уклоном в медицину, но там есть огромное и очень ценное музыкальное собрание. Почему врач должен был изучать музыку, чтобы быть врачом? В Древней Греции была триада: Musica mundana, Musica humana и Musica instrumentalis. Musica mundana – это музыка сфер. Когда она охристианилась, ею уже заправлял сам Господь. Концерт ангелов (например, у

Хиндемита) – это тоже Musica mundana. Musica humana – это не музыка в нашем понимании, а равновесие между душой и телом, между человеком и космосом. Хильдегард фон Бинген – монахиня, которая, как Леонардо да Винчи, была многосторонне развита: пела, занималась и медициной, и ботаникой, и астрономией, – написала медицинский трактат, где рассматриваются пропорции при соотношении человека и космоса. Любая болезнь – это нарушение гармонии. Врачи изучали музыку, потому что музыка – это гармония, в высоком смысле слова.

Большую роль в создании музыкального собрания в университете в Монпелье играл Филипп Канцлер – канцлер собора, чрезвычайно образованный человек. В кафедральном соборе главенствовал епископ, лицо исключительно духовное. А вся организационная сторона ложилась на канцлера. Поскольку университет зародился в недрах собора в Монпелье, Филипп Канцлер, естественно, стал заведовать и всем университетом. Сам он был очень хороший поэт. Длинная одноголосая кантиленная пьеса, принадлежащая Перотину, написана на текст Филиппа Канцлера. До нас дошло и большое количество сочинений анонимов, причем качество этой музыки не уступает музыке Перотина.

XV век

XV век – это странное явление. Если музыкальное треченто в Италии очень бурное и там много авторов, то кватроченто – полная пустота, тогда как живопись, наоборот, расцвела. Это всегда было загадкой для историков. Потом в XVI веке все опять пошло. Это объясняется, очевидно, тем, что все рабочие места заняли франко-фламандцы (первым из них был Чикониа). Поскольку все они были учеными, они получили работу. Итальянцам ученое музыкальное мышление не было свойственно, и в XV веке у них остались карнавальные песни и, скажем так, легкая музыка, пусть она могла быть и четырехголосной. Остались лишь «маленькие» мастера. Некоторые историки полагают, что они могли сыграть большую роль в формировании тональности, поскольку там особенно никакой полифонии нет, мышление было скорее вертикальное. Я не очень изучал музыку мастеров XV века, но кое-что знаю и о некоторых принципах хочу сказать, потому что они повлияли на будущее и на того же Баха.

Первый самый крупный мастер после Дюфаи – это Окегем. Он лишь заглянул в Италию, ему там не понравилось, он пошел служить французскому королю (Людовику XI) и в основном жил и творил в Париже. Окегем – это место, а не фамилия (как и Машо), но название уже фламандское.

Сначала Окегем был прикреплен к Сен-Шапель. Это совершенно удивительная церковь, не соборного типа и небольших размеров, которая находится на том же острове, что и собор Нотр-Дам, и славится своими витражами. Она была построена специально для хранения реликвии – там хранился терновый венец, который якобы нашли на Святой земле. Конечно, вряд ли это настоящий терновый венец, потому что едва ли он мог сохраниться, но это не имеет никакого значения. Эта реликвия напоминает о страстях Господних. Потом Окегем был главным певчим в соборе Нотр-Дам и выполнял функцию капельмейстера.

Окегем – автор первого дошедшего до нас реквиема. Правда, известно, что Дюфаи написал реквием, но он был утрачен. Так что первый реквием, который мы знаем, – это «Реквием» Окегема. Мы не знаем, кому он посвящен. Поскольку Окегем служил Людовику XI, вряд ли он мог за сутки написать этот реквием ему на смерть, когда тот скончался. Он служил еще двум королям. Так что он мог написать реквием памяти умершего, а потом исполнить его на похоронах следующего короля.

В «Реквиеме» мы сталкиваемся с техникой фобурдона, но в более разработанном виде, чем у Дюфаи. Слова и текст для Окегема не имеют никакого значения, даже литургические тексты. Для него важно мистическое состояние, у него мистическое отношение к смыслу, к звукотексту. Части мессы или реквиема создают определенное состояние души молящегося, и это важно, а текст можно и не разбирать, ведь все уже знали, о чем идет речь в той или иной части мессы, – это уже стало обиходом.

Окегем славился чрезвычайной технической изобретательностью и делал необычайные вещи. Одна из моих любимых месс называется «Капут», что значит «Голова». Ее история такова. В Священном Писании есть рассказ о том, как Христос собирается мыть ноги апостолам и Петру. Сначала Петр отказывается, но Христос настаивает. Тогда Петр говорит: «А почему только ноги, а не голову?» По этой цитате месса называется «Капут». У католиков появился обычай проводить эту службу в четверг на Страстной неделе, где епископ моет ноги при всех, в подражание Христу. При таких обстоятельствах и исполнялась эта месса. Она очень своеобразная, там много чего происходит, но из-за того мистического состояния, которого добивается Окегем, вся хитроумная техника не слышна.

Есть еще один пример его огромного мастерства. У Окегема есть другая месса, которую можно исполнять в четырех ключах. Это означает, что при прочтении в разных ключах меняются

интервалы. Он предусмотрел, что получаются четыре разных лада и разные музыки. Но все получается! Нигде нет никакой фальши. Вот такое умение.

Светская музыка у него может быть тоже красивой, но она более обычна, чем песни Дюфаи. К тому же у него существует большая разница между французскими песнями и немногими итальянскими. Вообще, к этому времени светский мотет, который существовал еще во времена Машо, полностью исчез и стал церковным жанром, и начала появляться полифоническая песня. Она стала носить более легковесный характер, в особенности начиная с поколения Жоскена.

Окегем учился у Беншуа, который был современником Дюфаи. Беншуа – исключение после Машо. Он сам сочинял стихи, на которые писал музыку. И хотя у него есть духовная музыка, главное – это его песни. Беншуа служил при бургундском дворе и положил основу бургундской школе, она преимущественно светская, хотя бургундские композиторы были обязаны писать и духовную музыку. Но их духовная музыка ничем не отличалась от франко-фламандской, а светская имела уклон в сторону легковесности, хотя полифонически она хорошо написана.

Жоскен очень отличается от Окегема. У него огромные глубины в изложении голосов, он всегда чрезвычайно кантиленный. К великой радости бывших историков и теоретиков, – сейчас уже этому не придают такое значение, как раньше, – появляются трезвучия и постепенно исчезают так называемые кадансы. Уже можно говорить о какой-то единой линии в смысле звука и модальности. Жоскен тоже, конечно, виртуоз по части техники. Я уже упоминал о 24-голосном мотете, который состоит из четырех шестиголосных канонов, накладывающихся друг на друга. Поразительная музыка. Потом такие вещи умел делать только Бах.

Таким образом, постепенно увеличивается количество певчих и голосов. Когда я говорю о 15– или 24-голосных произведениях, надо иметь в виду, что это раздельные голоса. Уже в XVI веке все рекорды побил Таллис, у которого есть сочинение для 40 раздельных голосов. Партитура занимает огромную страницу.

Помимо увеличения числа голосов, развитие музыки двигалось в сторону усиления хроматики.

Появление хроматизма связано со страхом перед тритоном. Тритон считали дьяволом в музыке. Однако я находил примеры его использования в музыке тех же эпох, как ни странно. Тогда все-таки не механически придерживались правил. Чтобы избежать тритона, понизили «си». Но тритона невозможно избежать, он тут же появляется в другом месте, как и произошло при понижении

«си», когда возник новый тритон «ми бекар и си бемоль».

Другой путь появления хроматики назывался «музыка фикта»: для голосоведения или для красоты линии певчий мог по своему желанию повысить или понизить звук, и это не отмечалось в нотах, не вносилось в рукописи. Таким образом могли появляться диссонансы, пусть и в виде проходящего звука. Помню, что, когда я решил исполнить мессу Палестрины «Laudacion», в печатном издании над нотой стоял иногда бемоль, иногда что-то еще. Предполагалось, что исполнители иногда могли поставить знак, но в авторских нотах этого не было.

Французский историк музыки Жак Шайе один раз наткнулся в Шартрском соборе на интересные ноты. Местный священник показал ему очень раннюю рукопись, где переписчик почему-то поставил все эти знаки альтерации, и у Шайе закружилась голова, поскольку он даже не предполагал, что такое может быть. Так что, когда мы читаем старинную рукопись, надо всегда иметь в виду, что там не обязательно была диатоника или церковный лад. От него всегда можно было уйти, понижая или повышая какой-нибудь звук. Так постепенно в XVI веке появился интерес к хроматизму как таковому. Шло завоевание хроматизма, и писались инструментальные хроматические фантазии. Они есть и у Свелинка, и у англичан. Это нас возвращает к проблемам настройки.

Интерес к хроматизму наверняка был связан с тем, что происходило вне музыки.

Люди XIV века жили в конечном мире. Я даже помню одну гравюру, на которой изображена земля, над ней купол, на куполе звезды, и какой-то человек, который ползет на карачках, продырявливает головой купол, высовывает голову наружу и видит колеса огромного часового механизма. Но вскоре спокойствие закончилось, XVI век был очень беспокойный. Представьте, что вы жили в конечном мире и вдруг обнаружили, что Земля вертится вокруг Солнца и мир стал гелиоцентричным вместо геоцентричного. Это все очень неуютно.

Потом произошло открытие Америки. Состоялось первое кругосветное путешествие, и нашли дорогу на Восток, к специям. Все это поменяло умонастроения. Появляются Мартин Лютер, Коперник, Галилей. Понятна реакция Паскаля в XVII веке, у которого возник ужас перед бесконечностью.

В музыке появляется интервальная бесконечность. Дробить целое на интервалы можно бесконечно. Все становится очень нестабильным.

Стали появляться новые инструменты, способные исполнять большее количество звуков.

В моей брошюре о темперации шла речь об инструментах, которые должны были расширить систему Царлино. Многие пытались сделать такой инструмент, где были бы не только все диезы и все бемоли, но и все дубль-диезы и дубль-бемоли. Появились попытки сделать инструменты, скажем, с четырьмя клавиатурами, чтобы можно было охватить все – и дубль-диезы, и дубль-бемоли. Вичентино исходил не из системы Царлино, потому что это было не очень интересно, а из мезотонической системы. Был заказан клавесин с большим количеством клавиш, и композитор Луццаско Луццаски приобрел такой инструмент.

Это был очень интересный композитор, учитель Фрескобальди, жил при дворе герцога Феррарского.

Вне зависимости от этого клавесина там появились три знаменитые дамы. Одна из них была дочкой поэта Гуарини, а другая – дочкой человека знатных кровей из Мантуи, и эти дамы умели петь и играть на инструментах. Одна дама играла на виоле, вторая на лютне, третья на арфе, и все три виртуозно пели. Герцог Феррары их запер в довольно мрачном замке, который стоит в центре города. Они оттуда не выходили, должны были все время тренироваться и достичь невероятного совершенства. Колоратуру и мелизматическое пение эти дамы развили много раньше, чем Каччини. Они давали частные концерты для избранных.

Луццаски писал для этих дам, у него есть серия произведений для одного, двух и трех голосов. О пении этих дам стали распространяться слухи. Мантуя пыталась соперничать с Феррарой по изысканности, хотя довольно безуспешно. Тогдашний Медичи послал Каччини из Флоренции в Феррару со шпионским заданием. Это, пожалуй, единственный пример музыкального шпионажа. Каччини должен был попытаться разузнать секрет искусства трех дам, чтобы можно было его воспроизвести во Флоренции. Это говорит об известном интересе к музыке со стороны власть имущих.

А Джезуальдо к этому времени уже успел написать три первых тома мадригалов и убил свою первую жену. Дело замяли, поскольку у него дядя был кардинал. Вторая его жена была из семьи Д'Эсте (это место в Ферраре).

Джезуальдо наткнулся на инструмент со многими клавишами, оказавшийся у Луццаски. Очень возможно, что этот инструмент мог повлиять на музыкальный язык современников, и в частности того же Джезуальдо (я об этом написал в брошюре о темперации). Когда-то мне это подсказала интуиция, а потом это оказалось абсолютной правдой, подтвержденной документами. Джезуальдо обалдел от этого инструмента, и у него полностью

изменился музыкальный язык. Начиная с четвертой книги мадригалов, появился стиль Джезуальдо.

Джезуальдо (его звали да Веноза, по названию летнего дворца, а вообще-то он был неаполитанец) заразил этим стилем композиторов в Неаполе, которые стали использовать новые инструменты. Хроматическая арфа уже существовала: дека и струны по обеим сторонам, двухрядка, никаких педалей не было. Появилась тройная арфа («тройчатка», как говорила моя знакомая арфистка), с тремя рядами струн. На ней очень трудно играть, но возможно извлекать микроинтервалы. Я раньше думал, что это был чисто теоретический инструмент, только для акустической лаборатории, поскольку не было понятно, как обозначать микроинтервалы, но, оказывается, нет – на нем играли.

Композиторы стали интересоваться этими необычными инструментами, потому что помнили, что у древних греков (а они стремились восстановить древнегреческую трагедию) была диатоника, хроматика и гармоника, и хотели найти гармонику. Таким образом, в Неаполе возникла целая школа композиторов, интересовавшихся нетемперированной музыкой. Поскольку у Джезуально были возможности, при его дворце в Венозе сформировалась большая капелла из тридцати певчих, которых он научил петь микроинтервалами.

Говорят, что Джезуальдо мучила совесть из-за того, что он убил жену, ребенка и ее любовника, и поэтому у него такая дерганая музыка. Но другие-то композиторы никого не убивали, а музыку стали писать подобную. Сигизмондо д'Индия и даже Монте-верди прошли через увлечение новыми инструментами.

Из-за тяги к хроматизмам всегда считалось, что Джезуальдо – революционер, но он, наоборот, страшный консерватор. Уже давно Монтеверди писал монодию с цифрованным басом, а Джезуальдо продолжал сочинять полифоническую музыку, что абсолютно не соответствовало духу времени. Так что он скорее консерватор, как Шёнберг, Бах и Мендельсон.

Орландо ди Лассо

Самый великий и поразительный композитор XVI века – Орландо ди Лассо. Видимо, молодость у него была шальная, потому что он писал шутливые легкомысленные песенки, пусть и полифонические. Потом у него произошел перелом, и всю оставшуюся жизнь он пребывал во мраке. Многие его сочинения написаны на печальные тексты: «Пророчества Сивилл» (связанные с Апокалипсисом), книга несчастного Иова, покаянные псалмы, «Плач Иеремии», слезы Петра. После «Плача Иеремии» у него началась депрессия, человек мучился. Он задумался о смерти, что стало типично для нового времени. Я не могу сказать, чтобы

Жоскен де Пре, Дюфаи или Машо мучились. А у Лассо появляются первые зачатки субъективизма, их знаешь, чувствуешь и слышишь.

«Пророчества Сивилл» – странное сочинение. Американский музыковед Эдвард Ловинский написал труд «Тональность и атональность в музыке XVI века», в котором идеей этого произведения называет мир, где нет центра. В «Пророчествах Сивилл» нет центра, все состоит из трезвучий. Когда наивный историк Жак Шайе находил в музыке XV века трезвучия и радовался, что они были первыми признаками тональности, он был не прав: трезвучия употреблялись и раньше. Шайе принадлежал к тем людям, которые верили в прогресс. Лассо не включил «Пророчества Сивилл» в список своих сочинений, считал его то ли неудачным, то ли вредным. Сыновья Лассо обнаружили это произведение, и оно было издано благодаря им только после смерти Лассо.

К подобным крайностям Лассо больше не прибегал, но тем не менее у него есть очень интересные сдвиги (не знаю, можно ли называть это модуляцией, так как у него музыка еще не тональна). В «Псалмах покаянных» это очень слышится и, как правило, связано с текстом. Вообще, в XVI веке стали очень внимательно обращаться с текстом. У Джезуальдо отражаются мельчайшие движения слова и души. Всему, что сказано в тексте, в музыке соответствуют неожиданные гармонии, повороты и диссонансы. У Лассо это есть в более мягком и гладком виде.

У Лассо совсем не модальная музыка. Можно в крайнем случае сказать, что это консонантная тональность. У него, в отличие от Джезуальдо, нет диссонансов и практически нет никакой полифонии. Это очень странная музыка, неуютная. У меня от нее немного голова кружится, становится не по себе: все ужасно неустойчиво, непонятно, куда идет. Никуда не идет, вообще-то.

Не связана ли эта музыка больше с треченто, Джотто? В Лассо больше иконного, чем в живописи XVI века.

У него используются очень страшные тексты. Сивиллы и пророчества – это апокалиптические тексты, они вещают о конце мира и о всяких ужасах (будет проказа, чума, все разрушится). Отсюда такой неуют. Вообще-то легенда о пророчествах Сивилл пришла из Античности и имеет языческое происхождение. Потом ее христианизировали, тексты подложили другие, причем церковь боролась с этим. Мы много взяли у язычников. Например, привыкли люди ходить на какую-то горку, поклоняться, скажем, какому-то дереву, вот на этом месте и строили храм. То же самое с литературой языческого происхождения: сначала боролись с

ней, а потом смирились и охристианили. На Руси полно такого. Например, ночь на Ивана Купала – это совершенно языческий праздник.

Эмилио де Кавальери

Эмилио де Кавальери был сыном римского архитектора Томмазо де Кавальери, из знатной семьи. Когда молодой Эмилио де Кавальери зашел в Сикстинскую капеллу, он узнал в сцене Страшного суда своего отца: не кто иной, как Христос, был запечатлен с лицом Томмазо. Оказывается, когда Томмазо де Кавальери было пятнадцать лет, Микеланджело в него влюбился и потом долгое время домогался его, а тот от него все время вынужден был скрываться. Микеланджело не только изобразил Кавальери в виде Христа, но и самого себя изобразил в виде святого Варфоломея – одного из двенадцати апостолов, который умер мучеником, страшной смертью: с него содрали кожу. Протестанты запустили выражение «Варфоломеевская ночь», поскольку отождествляли себя с Варфоломеем, представляли, что с них сдирают кожу. Казалось бы, это не имеет никакого отношения к музыке. Имеет! По-другому начинаешь слушать «Представление о душе и теле».

Это совершенно удивительное произведение. Я выбрал отрывки из него для самого первого концерта «Мадригала», вместе с отрывками из «Эвридики» Пери. То есть первый концерт «Мадригала» был почти целиком связан с этой эпохой.

Что такое «Представление о душе и теле»? Оперой это нельзя назвать, потому что текст духовный. Считать это наследием мистерий или старинных литургических драм тоже нельзя, потому что там нет ни библейских, ни евангельских персонажей. Персонажи здесь аллегоричны. Это не только душа и тело, но и другие элементы, из которых состоит человек: обжорство, работоспособность, энергия, чувственность… Все качества, присущие человеку, – это и есть отдельные персонажи. Чтобы получить представление о том, что такое человек, надо слить все эти персонажи в единое целое. Душа и тело – главные персонажи. В «Представлении» идет борьба за спасение человека. Тело борется с душой, извечная проблема. Первое исполнение происходило в церкви.

Это произведение связано с Тридентским собором, который был созван в связи с появлением реформы и протестантизма. Половина Европы отпала от Римской церкви, и на соборе пытались решить, что делать дальше. В результате сильно упростили литургию. В Средние века она обрастала разными процессиями – такими, как паломничество, почитание мощей. На соборе решили все очистить, отменили огромное количество

гимнов и секвенций, оставили только обиход, а остальные песнопения запретили. В результате этого потерялось настоящее музыкальное богатство.

«Представление о душе и теле» было написано после Тридентского собора и носило воспитательный, дидактический характер в целях привлечения людей обратно к церкви. Тогда уже появился иезуитский орден и наметились тенденция к роскоши и помпезности, к театрализации церковных ритуалов. Думали, что этим можно скорее привлечь людей вернуться в церковь, чем строгостью. И у Кавальери это тоже есть.

В «Представлении о душе и теле» впервые появился *«recitar cantando»* (этот термин употребил Кавальери) – речитатив, говор, прозаическое пение под аккомпанемент. Тут же возник и цифрованный бас, который вытекал из табулатуры. С того момента, как появилось нотопечатание, многие люди, даже не очень большого достатка, могли купить и держать у себя лютню. Они не знали нот. Табулатура показывает место пальцев на струне при помощи цифр. Вспоминаю, в мою бытность в Тамбове мне пришлось играть на аккордеоне, и в нотах для левой руки тоже были цифры.

Медичи пригласили Кавальери во Флоренцию, он занимал должность суперинтенданта по культуре. Он отвечал за проведение праздников и должен был набирать музыкантов и гончаров – тех, кто делал посуду для Медичи. Во время свадеб обязательно должна была быть интермедия с балетом. Для народа тоже нужно было проводить праздники, это всегда понимали. Кавальери заведовал всей артистической и художественно-ремесленной жизнью Флоренции.

Каччини

Каччини хотел занять место Кавальери и начал плести интриги. Ему это удалось. Кавальери в конце концов потерял место при дворце Медичи и вернулся в Рим.

В рассказах о том времени часто встречается слово «спрецатура» (spretzatura) – я перевел бы его на русский язык как «спесь». Это была придворная мода говорить свысока и скрывать свои чувства. Каччини оправдывал все свои демарши и потуги тем, что нужно показывать чувства, но при этом соблюдать «спрецатуру», – значит, в теории речь идет о какой-то риторике. На практике же его музыка бедна и примитивна. Она все же представляет для нас ценность, потому что Каччини в нотах записал свои импровизации – голосовые колоратуры. Он был певец и всех удивлял своими колоратурами. Его музыка – бесценный пример того, что и как люди импровизировали. Импровизировали-то все, только никто этого не записывал, а он

взял и записал. У него дочь и жена тоже были певицами.

Каччини мне отвратителен и как человек, и как музыкант. Насколько Каччини был бездарен и интриган, настолько Пери был чрезвычайно тонкий и одаренный человек. А вообще Пери и Каччини объединили вместе по лености. Почему-то возникают такие пары. И у того, и у другого есть «Эвридика», но это разные произведения – одно плохое, другое хорошее.

Пери написал свою «Эвридику» за два года до «Орфея» Монтеверди. У него появляются модуляции и сдвиги, пусть и не такие резкие, как у Монтеверди. У него «страсти» более целомудренные, чем у Монте-верди, он не такой распущенный. Монтеверди – почти Пуччини по сравнению с Пери (это я преувеличиваю, я иногда люблю преувеличивать). История все та же: появляется вестница, сообщающая, что Эвридики нет, и начинается замечательное оплакивание, которое очень интересно гармонически.

В развитии того, что стало происходить во второй половине XVI века, сыграла роль реформа. Появились хоралы, гугенотская музыка, которую обычно мало знают, – она уже совсем вертикальная. Сказать, что одноголосие с аккомпанементом есть абсолютное нововведение того времени, никак нельзя. Все трубадуры аккомпанировали себе на каких-нибудь инструментах. Так что традиция пения под аккомпанемент восходит к древности.

Монтеверди сформировался не сразу. В его первых книгах появляется звукоподражательность. Если в тексте течет водичка, надо обязательно, чтобы голоса ее изображали. Начинается что-то подозрительное. Все это будет иметь последствия в виде всяких «Пасторальных симфоний» и программной музыки.

Клавесин и гильотина

Мы подходим к концу периода, который называется «старинная музыка».

Постепенно в XVII–XVIII веках стала сильно развиваться инструментальная музыка, начиная самостоятельную жизнь. Формы ее общеизвестны, это уже не незнакомая земля. Значение церковной музыки явно падает. Она принимает светский характер. После Тридентского собора был период строгости, а потом, наоборот, надо было привлечь в церковь людей и в пику протестантам сделать, чтобы все было пышно. И вот уже духовные произведения Монтеверди и даже Габриэли начинают быть пышными.

Подобное можно наблюдать и в изобразительном искусстве. Скажем, на икону можно молиться, а на «Мадонну» Рафаэля – нет. Иконопись – это молитва посредством живописного изложения

богословия. Это очень ясно видно в рублевской «Троице». Там каждый предмет имеет значение. Потом появилась живопись на сюжеты священной истории. Это уже совершенно другое. Такая живопись украшает церковь, но уже не является предметом для молитвы. С таким же успехом Рафаэль мог бы написать портрет какой-нибудь знатной дамы.

То же самое происходит и с музыкой. Появляется театрализация литургии.

По сути дела, если взять те же «Страсти» Баха, это тоже театрализация евангельского текста с добавлениями (арии не взяты из евангельского текста, это вставки). Конечно, «Страсти» исполнялись в Страстную пятницу, но, если посмотреть с точки зрения чистой литургии, они были бы невозможны. Для протестантов это возможно, но не для католиков или православных.

У православия вообще нет таких вещей. Литургия есть литургия. Единственное исключение – это «Духовные концерты» Бортнянского. Предполагаю, что они исполнялись не во время службы. Поздние попытки делать то же самое были у Рахманинова. Это не худшее из того, что он написал; у него довольно неплохо получилось, поскольку он серьезно к этому отнесся. В этой музыке у него нет «дачности», как в других произведениях, под нее все же не станешь пить чай с кружком лимона.

Но вернемся в прошлое. С развитием инструментальной музыки произошло развитие инструментов, и в частности клавесина. Тут я должен рассказать об открытии, которое совершил день или два назад. Я ходил на рынок и попал на распродажу книг. Люди часто собирают книги на какую-то одну тему, а потом, когда они умирают, их родственники распродают эти коллекции. Мне попались материалы о Французской революции – пресса, сборник газетных статей. Я прочитал интересные воспоминания о том, как один человек попробовал картошку и написал, что целую неделю можно жить без хлеба.

Там же я купил редкую книгу – мемуары Самсона. Это был главный палач Парижа, который орудовал во время Французской революции. Он наводил ужас на всех. При нем и отчасти по его просьбе появилась гильотина. До революции, в отличие от общепринятого мнения, было немного смертных казней – две-три в год. Когда началась революция, количество казней сначала удвоилось, потом удесятерилось, а потом они стали происходить конвейером. Мечом нельзя подряд отрубить тридцать голов. Палач подал прошение, сказав, что меч притупляется, а он не хочет мучить людей, и попросил что-то придумать.

Появился доктор Гильотен, который дал свое имя гильотине. Он придумал идею гильотины из гуманитарных соображений – чтобы наверняка наступила смерть и чтобы она была мгновенна. Но не он построил гильотину; кто-то другой предложил сделать полукруглое лезвие.

Из книги Самсона я узнал, что этот палач, помимо того что казнил людей, любил музыку, у него дома стоял клавесин, а сам он играл на скрипке. Клавесин ему сделал немец по фамилии Шмидт, и он же его и настраивал. Поэтому они часто виделись и музицировали вместе. Однажды в перерыве Самсон стал рассказывать о своих профессиональных трудностях. И тут клавесинных дел мастер сказал: «А я, наверное, смогу вам помочь». Чтобы не слишком удлинять этот рассказ, скажу сразу, что на постройку гильотины его вдохновила конструкция клавесина.

У клавесина есть плектр, он вдет в деревянный поводок, который выскакивает и потом опускается. Там есть пружинка, и, когда поводок опускается, он отодвигает плектр назад, и таким образом струна задевается, только когда поводок опускается. Когда поводок поднимается обратно, он уже струну не задевает, а просто падает. А принцип гильотины оказался противоположным. Если сравнить плектр с лезвием гильотины, то когда лезвие падает, оно именно и должно задевать голову человека и рубить ее.

Форму лезвия придумал клавесинный мастер. Вместо серпообразной он предложил треугольную форму. Клавесинный плектр тоже треугольный. Плектр, или перо у клавесина делали из кости индейки, причем не домашней, а дикой, потому что из нее легче стругать. Кости домашней индейки слишком мягкие. Поводок или язычок в гильотине выполняет функцию лезвия – того, что режет голову.

Когда я это прочитал, пришел в ужас: боже мой, на каком инструменте я играю – на гильотине?

Эта история произошла в 1792 году, в связи с массовым террором. Гайдн перестал писать для клавесина где-то в 1770 году; уже по музыке видно, что он писал для пианофорте. В нотах появились оттенки – крещендо, диминуэндо, сфорцандо, – что невозможно было исполнить на клавесине. Особенно ясно это чувствуется в большой до-мажорной сонате.

Но на клавесине люди продолжали играть – у палача-то был клавесин, а не пианофорте. И даже у Бетховена в первом издании одной из сонат я видел надпись: «Для пианофорте или клавесина». Но все равно клавесин уже не мог конкурировать и в конечном счете остался жить только в речитативах и операх.

Таким образом, окончание того, что называется «старинной музыкой», совпадает с изобретением гильотины. Клавесинный мастер сделал гильотину и вызвал восторг толпы на площади Согласия. Люди ждали этого. Палач играл на скрипке и вместе с другом-клавесинистом исполнил арию из «Армиды» Глюка.

Когда появилась гильотина, кончилась не только старая музыка, но и старый режим, поскольку отрезали голову королю, монархия перестала существовать и появилась новая формация. Были разрушены существующие политические и социальные основы, и в музыке прекратилось то, что принято называть старинной музыкой. Началась новая музыка, самым ярким представителем которой явился Бетховен.

Зарубежные композиторы

Людвиг ван Бетховен

Бетховен абсолютно самодостаточен, в нем все есть.

В список его «трудных» для восприятия произведений нужно включить не только последние сонаты и квартеты, но и «Торжественную мессу». В церкви мессу невозможно было исполнить по физическим причинам: там требуется очень много исполнителей, и, чтобы разместить оркестр, надо было закрыть весь алтарь. А исполнять мессу в концертном зале Бетховену запретили духовные власти, потому что нельзя было духовную музыку исполнять в концертах.

Отдельные части из этой мессы прозвучали в концерте под названием «Гимны». Из-за церковной цензуры пришлось изменить текст и убрать все слова мессы, тогда сочинение пропустили. Целиком первый раз мессу исполнили в Петербурге, именно там состоялась премьера.

Это произведение неисполнимо силами тех времен. Фуртвенглер был бетховенист, но даже он признавался, что не мог исполнять «Торжественную мессу» – боялся, что не получится, что не созрел еще. Это и в самом деле очень трудно. Хор поет очень высоко.

Бетховен так написал не потому, что был глухой. Когда он еще слышал, то говорил скрипачу, что не для скрипки писал, «не для вас». Ему было начхать на исполнителей, ведь они, может быть, все упрощали.

Возникает вопрос: для чего это произведение создано? В церкви его исполнить невозможно. Получается такое абстрактно-религиозное сочинение.

Был ли Бетховен верующим?

Месса создавалась в тот период, когда появились работы Шопенгауэра, возник романтический тип религиозности. Романтизм – это термин, который может быть применен не только к искусству и литературе. Есть исследования на тему «романтический человек». Имеется в виду не обязательно Байрон, а то, что касается духовной сферы. Это – последствие пиетизма, то есть личных отношений с Богом без посредника, которые идут от протестантизма. Это течение очень распространилось в XIX веке.

Первый, у кого романтизм появился в музыке, – Бетховен. Никто не слышал от него никаких высказываний о вере. Сохранились записки с вопросами к нему, на которые он отвечал. Иногда его ответы тоже записывали. В основном они бытовые. Я

прочитал эти записки и узнал, что Бетховен был страшным пьяницей, умер от цирроза. В последние два года ничего не писал – не мог. Такое впечатление, что его споили в компании: они с друзьями «раздавливали» по восемь бутылок шампанского.

Кроме того, я узнал интересную историю. Всем известно о том, что Бетховен снял посвящение Наполеону с Третьей симфонии. А потом, когда Наполеона убрали, началась реакция и усилилась цензура в Вене. И многие стали тосковать по Наполеону и жалеть его, когда он уже был на Святой Елене. И тогда Бетховен предложил собрать деньги и послать на остров капеллу, чтобы у Наполеона были певчие.

Но все-таки романтический человек – это одно, а романтическая музыка – это другое. Бетховен был романтический человек, а его музыка – нет. Она, конечно, не похожа на классицизм, настолько сильная в ней организация. У раннего Бетховена она даже слишком явная. Потом он научился скрывать организацию.

Бетховен – революционер, он полностью поломал сонатную форму, причем не только в самых поздних произведениях, но и в более ранних. «Лунная соната» начинается в медленном темпе в начале, затем идут скерцо и финал. Это совсем не типично для сонаты. Правда, это начинается еще у Моцарта – у него есть темы с вариациями в первой части. Одно из самых революционных в музыкальном смысле сочинений Бетховена – «Hammerklavier»; это очень трудное сочинение, оно почти неисполнимо. Сильный интерес к полифонии и к роли фуги, который появляется у позднего Бетховена, говорит о том, что композитор был очень связан с традицией. Вместе с тем его фуги отличаются от фуг того же Баха. Они совсем другие и приведут к фугам, которые писал Брамс.

Фуга вовсе не должна быть связана с XVIII веком. Это метод изложения, который мы находим и в более ранние периоды. У Жоскена есть месса, которая так и называется: «Ad fugam». То есть были не только ричеркары, которые предшествовали фугам, но и сами фуги. И действительно, вся месса построена на фугообразном мышлении, а не просто на канонах.

Франц Шуберт

Шуберт – это уже нечто другое. Он мог, например, все буквально повторять. Ему не приходило в голову что-то менять при повторении. Но странная вещь: даже если звучит буквальное повторение, воспринимаешь его уже по-другому, потому что перед повторением уже прозвучало нечто иное.

Роберт Шуман

О, Шуман. У него все настолько связано с немецкой поэзией и

песней. Его невозможно оторвать ни от немецкой литературы, ни от общего мировоззрения немецкого романтизма. К тому же есть там еще и сама музыкальная сущность.

На музыке Шумана отразилось то, что у него были проблемы со здоровьем. Некоторые сочинения совсем распадаются из-за этого. Это какие-то клочки, их тяжело слушать, потому что они бесформенны. То же самое было и с Ницше по тем же причинам – у Ницше ведь все состоит из отрывков. И некоторые сочинения Шумана состоят из отрывков. Он не способен был собрать их в одно целое по причинам патологическим; это слышно и тяжело – чувствуется, что писал больной человек. Некоторые сочинения Шумана демонстрируют распад личности. Слава богу, что только некоторые.

Но когда он отходит от своей болезни или когда она только чуть-чуть проявляется, это, может быть, даже и стимулирует Шумана. Появляются странности и неожиданности в языке, но целое не распадается.

«Фантазия» – это очень здоровая музыка, страстная, но очень хорошо построенная. Там все довольно строго. В детстве я слышал, как «Фантазию» Шумана в Женеве играл Вильгельм Бакхауз. Мне она очень понравилась, и я на следующий день купил ноты. Когда я потом слушал, как ее играли другие, мне все не нравилось – Рихтер и прочие звезды. Вдруг я услышал по радио, что играют лучше, чем Рихтер, левая рука какая-то удивительная. Потом объявили: Эдна Стерн.

Я попросил моих друзей достать мне записи. Оказалась молодая и хорошенькая (кашу маслом не испортишь), чудная девушка. Она даже играла Баха – Бузони, а ведь это была моя дипломная работа. Потом мне сын Блажкова прислал запись концерта, в котором она играет опус 11 Шёнберга. Она также стала интересоваться пианофорте, играть музыку Карла Филиппа Эммануила Баха. Эдна сейчас живет в Париже, а училась у Леона Флейшера и Марты Аргерич. А первым ее учителем был мой хороший знакомый – Виктор Деревянко, через которого я познакомился с Юдиной. Но вернемся к Шуману.

«Симфонические этюды» – это вариации, там проблем особенно нет.

Первые странности чувствуются в «Крейслериане», но там они еще со знаком плюс. «Давидсбюндлеры» – прекрасное раннее сочинение, хотя в нем тоже есть странности. Гизекинг – замечательный исполнитель – играет смело и даже подчеркивает эти странности психического характера.

Но есть у него два других цикла, которые очень трудно слушать, все уже съезжает с рельсов. В «Юмореске» и в

«Новеллеттах» чувствуется, что временами были затемнения. Какие-то новеллетты есть совершенно прекрасные, но подряд их слушать невозможно. Причем я это говорю как любитель Шумана. Я его люблю, потому что на нем вырос.

Но в целом вам романтизм не близок?

Не близок вот почему. Средство там становится более важным, чем сама форма, оно доминирует над формой. Это относится к любому средству – будь то поиски гармонии, языка, краски или даже настроения, если хотите. «Чувства» могут занимать главенствующую роль в ущерб форме.

У романтиков, как правило, с формой было плохо, они пользовались схемами. В симфонии положено, чтобы первая часть была сонатным аллегро. И вот у Шумана все симфонии – схемы. Там очень много хорошей музыки, Шуман чувствуется, но в смысле формы ничего нет.

Еще я не люблю романтизм вот почему. Когда я попал в Москву, единственное, за что можно было зацепиться, были Прокофьев и Шостакович. Но через два месяца после моего приезда издали Постановление, и 90 процентов того, что передавали тогда по радио, за исключением массовой песни, составляли Чайковский и Рахманинов. До тошноты.

То есть у вас романтизм соединился с коммунизмом?

Да. XIX век – это мой антивек. Я стал модернистом, потому что мне надоел XIX век. Это век субъективизма, а мне нравится объективность.

В 1920-е годы с романтизмом боролись, потому что он считался буржуазным. Рапмовцы думали, что должна быть пролетарская музыка. Они были правы, только с той разницей, что пролетарской музыки никогда не было и не будет, ну кроме баянной. Ничего хорошего не вышло. Давиденко умер совсем молодым. Писания других рапмовцев были чудовищные. Они подводили под гильотину, только в СССР не было гильотины, ее заменили лагерями.

Феликс Мендельсон

Единственный, кто избегает субъективизма, – это Мендельсон, потому что он большой мастер. Ему, видимо, слишком легко жилось: он ведь был богатый, ему в жизни все время везло, и это отразилось на музыке. Лучшие его сочинения были написаны, когда он был совсем молоденьким. Струнный октет брызжет идеями, как шампанское. А когда слушаешь его зрелые сочинения, бывает скучновато. Они часто звучат несколько академически.

Мендельсон – такой автор, в котором следует покопаться, а играют все время одно и то же. Например, у него есть

фортепианные сонаты, которые никто почему-то не знает.

Фредерик Шопен

Мне непонятно, почему играют Шопена. Это мещанский салон. Я понимаю, почему это может нравиться публике, но не понимаю, почему это нравится музыкантам. У некоторых даже возникает культ Шопена. Мне непонятно, что может в этой музыке притягивать. У меня она вызывает раздражение. Я его с детства не выношу. Сразу возникает образ провинциальной девицы, которая сентиментально играет в какой-то гостиной.

Есть композитор, которому я ни разу не изменил, – это Бах. С детства и по сей день. У меня был короткий период, когда я перестал любить Бетховена и начал предпочитать Моцарта. Это длилось полтора-два года. А Шопен противоположен Баху. У меня такое впечатление, что со дня моего рождения я его терпеть не могу до сих пор. У меня аллергия на него.

Надо правду сказать, что у Шопена хотя бы есть какая-то элегантность, которой нет в России. Правда, я не очень хорошо знаю Виельгорского или Джона Фильда.

Я не верю, когда из XIX века откапывают каких-то забытых композиторов. Если они забыты, то, наверное, они этого заслуживают.

Рихард Вагнер

Я вам скажу, у кого получилось раньше всех создать форму без схемы. Оставим в стороне Бетховена, он вне конкуренции – вот уж кто непревзойденный создатель формы! Назову другого композитора – Вагнера. Не могу считать музыку Вагнера романтической, потому что в ней есть новые формы. Она настолько богата музыкальными идеями, и в ней настолько сильная организация, что это не характерно для нечесаного романтизма.

Его творчество, которое приняло вид оперы, – это грандиозные формальные конструкции. Там нет никакого сонатного аллегро, никаких схем. Он все сам сорганизовал. Это потрясающий формальный памятник, вся огромная архитектура прекрасно выстроена. Причем это вопрос не только лейтмотивов, хотя они, конечно, играют какую-то роль в этой конструкции.

Вагнер очень влияет на психологию слушателя, на его память. Вагнер бывал наивным, в том числе и когда хотел, чтобы к лейтмотивам относились буквально. Я думаю, что все его идеи о «Gesamtkunstwerk» наивны. Тексты ни гроша не стоят, следить за ними невыносимо. В этом смысле Булез прав: надо отбросить всю мишуру, которой Вагнер сам себя опутал – всю эту псевдомистику, весь мифологический мир, – и слушать это просто как музыку. Иначе невозможно.

Казалось бы, все формообразование происходит благодаря тексту, но текст-то бездарный. Все эти дамы с касками и рогами меня мало волнуют. Если подходить с чисто музыкальной стороны, «Тристан», «Ринг» и «Парсифаль» – это фантастические конструкции. Несколько с большим трудом мне давались «Мейстерзингеры», потому что они очень длинные и надо попасть на сильное и хорошее исполнение. «Парсифаль» очень интересно анализировать, Вагнер там многое суммировал.

Так что он – парадоксальная личность. С одной стороны, он вроде бы и романтик по общей эстетике, а с другой – он чрезвычайно рационален. Бесспорно, что он очень сильный творец формы.

Культ Байрейта – нездоровый. Была жуткая вагнеромания, которая захлестнула всю Европу. Появилась масса подражаний даже во Франции.

Однажды мы с Олегом Прокофьевым решили послушать все «Кольцо» подряд, не ложась спать. Мы решили начать в пять утра, делать перерывы, пить пиво и есть сосиски, как в Германии. Надо сказать, что «Зигфрид» мы дослушали, но «Гибель богов» давалась трудно. Мы не спали, но толком и не слушали. Это было глупо, но тем не менее осталось у меня в памяти как событие.

Говорят, что гений и злодейство несовместимы. Это неправда, судя по Вагнеру. До чего был противный человек! Даже Лист на него обиделся, а для этого надо было постараться.

Ференц Лист

Лист мне очень симпатичен как личность. Он всем помогал, был «хороший дядя». Я его плохо знаю. Говорят, что есть у него поздние пьесы, где он находил интересные гармонии. Но со структурой у него ничего не получалось.

Густав Малер

Малер искренне принял христианство. Когда он ухаживал за Альмой, приходил к ней и все время говорил про Христа. Она была из семьи агностиков и не понимала, как еврей может все время говорить о Христе. Это, мол, ненормально. Я не думаю, что Малер хорошо себе представлял, что такое католичество на самом деле. Он рисовал себе христианство пантеистическим, звездно-космическим, романтическим. Это чувствуется в Восьмой симфонии. Он сам говорит: там планеты кружатся.

Антон Брукнер

Что касается Брукнера, у него, слава богу, все проще. Он был очень чистый человек, без надбавок.

Брукнера я очень долго не понимал, потому что неправильно его слушал. Я его слушал по бетховенско-брамсовской традиции, а его надо слушать как продолжателя Шуберта. Бывает,

включаешь свет, раздается щелчок – и становится светло. У меня такое произошло на Шестой симфонии Брукнера, а потом я его и полюбил. Но ведь существует множество вариантов его симфоний, он всегда делал то, что ему говорили, и мог по просьбе друзей сократить сто тактов.

Брукнер – человек поздний. Много лет был органистом, потом начал писать духовную музыку, прежде чем взяться за другую. Уроки по контрапункту он стал брать только после сорока лет, у Фукса. Он был очень верующий, причем наивно верующий, в хорошем смысле слова. Поначалу меня смущала длительность его произведений, но потом я понял, что музыка должна длиться столько, сколько она длится.

Арнольд Шёнберг

Думаю, Шёнберг даже и не сообразил, что представляет собой его система. Я недавно еще раз прослушал всего Шёнберга с начала до конца. Слушал иначе, чем двадцать лет назад. Лучшее, что он написал, включая «Лестницу Якова», было создано до Первой мировой войны.

Затем он придумал эту систему, которая, как он считал, восславит немецкую музыку на целое столетие. Одновременно Гитлер пришел к мысли о том, что рейх прославит немецкую нацию на тысячу лет.

Впервые додекафонная система была использована в «Сонете Петрарки» для баритона, и более непоэтическое воплощение текста представить себе трудно. Я очень люблю Петрарку, и мне его жалко. Вслед за этим первые фортепианные пьесы опус 23 «не лезут». Опус 25, где есть менуэт и гавот, проходит, если хорошо его сыграть (так, как, скажем, Поллини). Но Шёнберг же занимается самобичеванием, потому что тут такой уж неоклассицизм, что дальше некуда. Как я уже говорил, есть новая морфология, но нет нового синтаксиса. Он оказался жертвой неоклассицизма.

Когда начался американский период творчества Шёнберга, все формы у него стали, как у Брамса: Третий и Четвертый квартеты, Фортепианный концерт. Слушать их трудно, потому что не понятно, куда идет развитие. Формально это есть полифония, но слуху трудно за что-то зацепиться. Шёнберг это осознавал. В Сюите опус 29 появляются народные песни, он дополняет другими звуками диатоническую мелодию, но ведь слушаешь народную песню, а остальное воспринимаешь как грязь. Скрипичный концерт намного выше по уровню.

«Вариации для оркестра» Шёнберга я слушать не могу. Они были написаны еще в Европе, первым исполнением дирижировал Фуртвенглер. Рене Лейбовиц написал целую книгу об этих

вариациях под названием «Введение в двенадцатитоновую технику», с подробным анализом. Наверное, анализировать интересно, но слушать невозможно. Что-то с Шёнбергом стало. Ангел ушел, что ли.

Есть там одно место, которое можно слушать, потому что челеста играет, и это всегда приятно, тем более если перед этим фортиссимо играли трубы и тромбоны. Но меня не проведешь.

Не ушел ли у Шёнберга с возникновением додекафонии момент спонтанности и интуитивизма?

Совершенно точно. Все это исчезло. А ведь раньше, когда Шёнберг дружил с Кандинским, он все время говорил о бессознательном: мол, надо мозг отключить, и должно быть одно бессознательное и подсознательное.

По-моему, Шёнберг не знал, что делать со своим изобретением, в отличие от его учеников. Берг и Веберн гораздо лучше с его системой справились, чем он сам. В 1920-е годы пошла мода на неоклассицизм, «Gebrauchmusik», джаз, музыку Кшенека и так далее. Шёнберг все это ругал. Гершкович учился у Веберна. Он мне рассказывал, что на уроках в основном анализировали сонаты Моцарта и Бетховена. Додекафонии Веберн не учил. Шёнберг вроде бы тоже не учил. Он обучал технике – ремеслу. Так что, если кто-то учился у Шёнберга, это вовсе не означает, что он стал до-декафонистом.

Шёнберг – самый таинственный из них троих. Его внутреннее слышание музыки отличается от слышания Берга и Веберна.

Если посмотреть ход его развития с начала века, то понимаешь, что он идет гигантскими шагами, каждое произведение – это фантастическое открытие, причем очень сильное. Он нигде не останавливается на достигнутом. У меня такое впечатление, что он потом придумал, что это естественное развитие истории музыки, чтобы найти оправдание всему этому. На самом деле что-то происходило у него внутри, и сказать, что его система – естественный ход музыки, вряд ли можно. Это были революции.

Почему вам нравится слушать именно Шёнберга? Не ближе ли он к музыке XIII–XV веков, чем Веберн и Берг?

Веберн ближе всего. И Шёнберг, и Веберн говорят все время о каких-то нидерландцах, хотя ни Дюфаи, ни Жоскен, ни Орландо ди Лассо не были нидерландцами. Они, по-моему, не знали эту музыку или знали очень смутно. Я сужу по Гершковичу, который ничего этого не знал и не хотел знать. Веберн написал диссертацию по Изааку, редактировал много томов его сочинений. А Шёнберг лишь заимствовал идею зеркальности и

ракохода, но это мы встречаем и у Баха. В конце концов, композиторы XV века не только ракоходами занимались, у них скорее это бывало в виде исключения. У Машо есть сочинение «Мой конец – мое начало», вторая половина которого является ракоходом первой. Но это не относится ко всему его творчеству.

Нельзя придумать новое животное. Все равно будут использоваться знакомые элементы – скажем, рог носорога или ухо слона. Так же и в музыке. Надо брать существующие вещи.

Надо понимать логику развития. **Это то, о чем говорил Шёнберг: «Мы продолжаем ствол музыки».**

Ему пришлось так сказать, когда на него стали нападать. Может быть, в противном случае он и не стал бы так высказываться. Шёнбергу пришлось придумать свой «исторический материализм», чтобы оправдать то, что он делал: мол, вся история музыки приводит к эмансипации диссонанса и к атональности. Хотя слово «атональность» он не любил. По-немецки слово «ton» имеет два значения, одно из которых – «звук». Поэтому термин «атональность» может также означать «беззвучная музыка», что было бы бессмысленно.

Шёнберг, видимо, понимал, что для того, чтобы обновлять традицию, надо на нее опереться. Это то, чего не сделали футуристы.

Да. Они все отвергли. Они хотели в Венеции перекрыть Большой канал и проложить вместо него автостраду. Футуристы – предтечи фашизма. Под последним я имею в виду итальянское политическое движение, так что это слово не ругательное, а констатация. У футуристов был культ молодости, скорости, силы; отказ от старого мира; восхваление машин и индустрии. Они почти все потом примкнули к фашистскому движению. У них был манифест, который появился до программы фашистской партии и предвестил ее. Муссолини вышел из рядов социалистов, и культ молодости и индустриализации берет свое начало оттуда. В программах фашистов и большевиков есть много совпадений.

Я не могу сказать, что Пять пьес для оркестра или «Erwartung» основываются на традиции. Шёнберг там действительно все поломал. Если вспомнить текст последней части Второго квартета – новые миры, – он все-таки совершил волевой акт революционного типа. Это в 1920-е годы он стал пытаться вновь связаться с традицией.

Но есть разница между его поступками и, скажем, поступками футуристов, которые кричали «Долой Пушкина». Шёнберг никогда не говорил «Долой Пушкина» или что всех надо выбросить за борт. Маринетти призывал сжечь все музеи, а у

Шёнберга этого совершенно нет, даже когда он совершил свой радикальный шаг – эмансипацию диссонанса – и там ничего не осталось от традиции. Его формы поразительны. Скажем, в «Erwartung» все держит текст. Шёнберг чувствовал, как начать и как кончить и что делать между началом и концом. В тех же Пяти пьесах есть полифония, хоть он прямо к ней и не обращается. Даже та знаменитая часть, для которой ему навязали название «Краски», – это фактически канон. Он не слышен ухом, но, если посмотреть ноты, его можно увидеть. Так что Шёнберг одновременно революционер и традиционалист.

А каким Шёнберг был человеком?

Вот вам любопытный факт. Меня один раз только освистали, это было в Питере, и я этим гордился: «Наконец освистали». А Шёнберг очень переживал.

Считается, что Шёнбергу было безразлично мнение публики. Но, получается, ему было не все равно, когда его не слишком тепло принимали?

Думаю, ему не было все равно. Когда он получал какую-то премию в Америке, он сказал: «Эту премию надо дать моим врагам. Благодаря им я стал тем, чем я стал».

Кажется, мало кто интересовался тем, что можно было бы назвать духовным миром Шёнберга. Все говорят о его технике, о ритме, но за этим ведь что-то стоит. Духовные интересы Шёнберга сыграли определенную роль в его творчестве.

Я обнаружил, что он в какой-то момент стал увлекаться – одновременно с Кандинским – подозрительными, низкопробными вещами, например теософией Блаватской. Воспринимать это всерьез невозможно, это такая окрошка на грани жульничества. Прошу не путать это с антропософией. Рильке, Андрей Белый увлекались последней, там за что-то можно уцепиться, хотя мне это совершенно чуждо.

Сам Шёнберг очень серьезно к этому относился. На него повлияло писание Кандинского «О духовном в искусстве», которое навеяно теософо-антропософскими мотивами. Это все, видимо, дух времени. Не случайно в то же время возникли идеи Скрябина о клавиатуре с лампочками. «Предварительное действо» должно было происходить в Гималаях, где нужно было построить храм, и это должно было спасти человечество. Рерих тоже занимался Востоком.

Вот и Шёнберг увлекся всей этой псевдовосточной мистикой. На него повлияло то, что он стал прибегать к библейским сюжетам. «Лестница Иакова» была написана, когда он формально был лютеранином, но отношение его к этому тексту было весьма странным – оно навеяно не столько библейским рассказом,

сколько «Серафитой» Бальзака, а «Серафита» связана с оккультным мыслителем Сведенборгом.

В «Лестнице Иакова» есть две половины. Первая – это борьба Иакова с ангелом, после чего он получил имя Израиль, на еврейском языке означающее «борьба с Богом» (никто не подозревает, что страна имеет такое название). Вторая часть – это сама лестница, когда идет восхождение по ней. У Шёнберга было абсолютное убеждение в том, что человек может путем самосовершенствования вознестись к Божественному. Это не библейская идея. Это сходилось с теориями Штайнера и Блаватской. В этом отражается отношение Шёнберга к миру и к музыке, и к публике тоже: ему было все равно, что его не поймут. Он очень увлекался Шопенгауэром, у него было полное собрание сочинений этого автора. Для Шопенгауэра главное – воля. Если посмотреть на фотографию Шёнберга и на его глаза, в нем чувствуется сильная воля. Все эти грандиозные шаги, которые он делал вначале, – это его личный волевой поступок, а вовсе не естественный ход истории.

Шёнберг считал себя немцем, а не австрийцем. Когда в 1898 году он решил стать христианином, то, между прочим, выбрал лютеранство, потому что венцы – католики, а он хотел быть немцем. Шёнберг не любил венскую публику и жаловался на то, что она в основном оперетты слушает. Мол, даже когда венцы слушают Брукнера и Брамса, они все равно ничего в этом не понимают – только он один понимал. Это относилось даже к тем, кто сидел в зале с карманными партитурами, а таких было много.

То, что Шёнберг принял христианство, было лишь ассимиляционным шагом. Он это сделал, чтобы стать немцем; ему нравился Берлин, а не Вена, он себя в Берлине очень хорошо чувствовал, его там даже назначили профессором. Он считал себя немецким композитором, причем ставил себя в один ряд с великими предшественниками и продолжал их дело. Когда началась Первая мировая война, он написал письмо со словами: «Вот мы им сейчас покажем, этим дикарям-французам. Они встанут на колени перед немецким гением». Я забыл, кому было адресовано это письмо; оно было написано в 1914 году.

Не хочу обижать Шёнберга, я им восхищаюсь и считаю, что в период до Первой мировой войны ему в подметки никто не годился. Но мне было интересно узнать, что было вокруг Шёнберга и, в частности, чем была Вена начала XX века. Это было «солнечное сплетение» Европы. Если где-то и чувствовалось, что грядет катастрофа и величайший мировой кризис, то именно в Вене. В Париж ездили веселиться. Конечно, в Вене звучали вальсы Штрауса, но если взять писателей и художников (таких, как Карл

Краус или Густав Климт), можно понять, что там жизнь бурлила. Думаю, что крушение Австро-Венгерской империи стало катастрофой для Европы в целом, это было начало конца Европы.

Во время Первой мировой войны Шёнберг записался добровольцем в армию. А в 1921 году он пошел купаться в каком-то озере под Веной и вдруг увидел вывеску: «Евреи здесь нежелательны». Его это покоробило. Судя по воспоминаниям, тогда он в первый раз осознал себя евреем, ему это в голову не приходило раньше. А потом, через год или два, Пфицнер разразился статьей против Шёнберга, в которой обвинил его в жидобольшевизме. Этот термин потом довольно часто использовали нацисты.

Когда Шёнберг первый раз столкнулся с антисемитизмом, он написал письмо (я уже не помню кому), что решил стать евреем. Меня поразила эта фраза – видимо, его это очень беспокоило. Что это значит? Как можно решить стать евреем? Евреем надо родиться или можно вернуться в иудаизм, что он и сделал. Его легко приняли обратно. Когда он вернулся в лоно иудаизма, свидетелем его был Марк Шагал в синагоге в Париже.

Если взять либретто оперы «Моисей и Аарон», написанной после возвращения Шёнберга в иудаизм, и рассмотреть эти два персонажа, они окажутся не очень-то библейские. Моисей – представитель закона и мысли. Он говорит, не поет. Аарон – это жизнь, интересная и чувственная. Он поет. Конфликт между этими двумя началами неразрешим. В конце оперы Аарон кричит, произносить слова у него уже не получается. В этом проявляется как общерелигиозная проблема, так и проблема самого Шёнберга. Он не понимал, что это противоречие жизни и логоса было решено воплощением Иисуса Христа, это противоречие уже исчезло при Рождении Богочеловека. В «Воццеке» у Берга плоть и дух сосуществуют вместе. У Шёнберга этого нет, у него произошел разрыв.

Где-то в 1950-х годах мне пришла в голову мысль по поводу того, что Троица Отец, Сын и Святой Дух воплотилась в троице «Шёнберг – Отец, Веберн – Сын и Берг – Святой Дух». Я даже вдове Шёнберга, Гертруде, об этом написал, и она мне прислала на память его бумажник, я его храню (и один из двух сыновей Шёнберга мне однажды написал). Но думаю, что не надо заниматься такими вещами. Это слишком легковесно.

Последнее, что Шёнберг создал – «Три хора», – замечательное сочинение. Там тоже, как в «Моисее», хор поет и говорит. Ведь как правоверному еврею изобразить в опере Бога, имя которого даже нельзя произносить? Шёнберг решил эту проблему при помощи хора, который половину времени говорит, а половину – поет. Но

даже это делать нельзя.

Забавно, что в Америке музыку Шёнберга публиковало издательство «Бельмонт», а ведь это точный перевод фамилии Шёнберга на французский.

Гершвин брал у Шёнберга уроки, и Шёнберг очень тепло отзывался о своем ученике. Они вместе играли в теннис – может быть, поэтому. Шёнберг очень любил играть в теннис и в пинг-понг.

Джон Кейдж

Самое смешное – это то, что Кейдж тоже брал у Шёнберга уроки, только никаких следов этого в музыке Кейджа не ощущается. Когда Кейджу задавали вопрос о том, какие у него остались воспоминания о занятиях с Шёнбергом, он всегда уходил от ответа.

А возможно ли вообще научиться композиции?

Если находишься в среде – да. А если человек будет жить в отрыве от музыки – нет.

Что нужно для того, чтобы стать композитором?

Писать, сочинять.

Раньше были певческие школы при соборах. Начинали петь с детства, а потом певчие становились композиторами. Один выходил из другого. Жоскен был учеником Окегема. Это передавалось от мастера к подмастерью. Сейчас такого нет – к сожалению, наверное.

Я давно думал, что консерваторская система неправильна. Первая в мире консерватория была Парижская, она стала плодом Французской революции. До этого никаких консерваторий не было.

Неправильный принцип: один учит композиции, другой – инструментовке, третий – анализу формы. Это все должен делать один и тот же человек, мастер. Шёнберг так работал со своими учениками – он занимался с ними и гармонией, и инструментовкой, и формой. Никакая консерватория при этом не нужна.

А как быть, если вкусы учителя и ученика не совпадают? Скажем, Кейдж не смог учиться у Шёнберга.

Шёнберг не навязывал свои вкусы. Он говорил, что ученик может писать что угодно, но должен уметь оправдать то, что написал, и объяснить, почему он это придумал. У Кейджа ничего не вышло, потому что он не хотел заниматься. Он не интересовался ни гармонией, ни контрапунктом. Я не знаю, зачем он пошел к Шёнбергу. Кейдж – неуч по убеждению, идеологический неуч. Чему надо учиться, чтобы написать «4'33"»?

Другому восприятию мира, восточной философии.

Это у него были полные иллюзии. Калифорнийское отношение к Востоку совершенно липовое. Они ничего в Востоке не понимают. Курят гашиш, и им кажется, что они становятся буддистами. Я в это не верю.

Вы, как и Кейдж, тоже самоучка в своем роде?

Я совсем самоучка. Но «дилетант» – это ведь не ругательное слово, оно означает «любитель», человек, который что-то любит. Что ж тут плохого?

Могли бы вы сравнить Кейджа и итальянских футуристов?

У итальянских футуристов были лозунги вроде «Мы наш, мы новый мир построим». А у Кейджа нет никакой политической подоплеки, никаких претензий. Он ковбой. Для меня он – персонаж из вестерна.

Футуристы отрицали традицию и прошлое. Культа образования и учености у них не было.

Если уж говорить о русских футуристах, Хлебников и Крученых превосходно знали русский язык. Хлебников делал потрясающие изыскания в русском языке, которые и не мыслились итальянцами. У итальянских футуристов – таких, как Северини и Боччони, – было несколько удач в живописи. Есть у них занятные картины, хотя по художественному значению они довольно слабы, потому что деструктивны.

В Чебоксарах была выставка объектов, подаренных Айги. Среди них есть страница, названная Хлебниковым «страница молчания» или «страница тишины»: подписано название, и дальше идет пустая страница. Это 1913 год – очень ранний предвестник Кейджа.

Да, но до и после этой тишины Хлебниковым столько всего было написано! В конце концов, у меня тоже есть паузы. Это совсем другое дело.

Чем оно другое? «4'33"» Кейджа было создано в трех частях, он пытался это произведение структурировать. У Кейджа есть еще сочинение «Ноль минут, ноль секунд», и в партитуре лишь одна фраза: «Делать все, что хочешь, за любой отрезок времени». То есть весь мир играет это сочинение. Кейдж присвоил себе функцию Бога.

В этом-то и есть ужас.

Скрябин тоже говорил: «У меня будет музыка, состоящая из одной тишины». Еще одна глобальная идея, отрицание без утверждения.

Сатанизма достаточно и так. Все это идет от лукавого, неужели вы этого не понимаете? Кейдж – великий обманщик. Если вы меня спросите, могу ли я обойтись без музыки XX века, я

отвечу: могу.

Многие считают, что душная атмосфера Дармштадта немного разрядилась, когда там появился Кейдж. Я считаю, что, как выражался Сталин, «оба хуже».

У Кейджа есть очень скучные произведения. Помню, как его освистали в Милане, который никак нельзя назвать отсталым городом. Он стал читать что-то из «Улисса» нарочито монотонным голосом. И люди, которые поначалу были доброжелательно настроены, не выдержали.

У меня очень смешанное чувство к Кейджу. С одной стороны – симпатия: у него чудесная улыбка, он хороший парень. И вместе с тем он нанес чудовищный вред. Его знаменитое высказывание о том, что все, что нас окружает, это музыка, – безобразное. Но Кейдж симпатичный очень человек, вот в чем вся беда.

У меня есть письмо от Кейджа, в котором он просил меня прислать ему образец моих нот для книги о нотации. Я сохранил его ради автографа.

Мортон Фелдман

О Фелдмане я узнал от Пастернака. Ему прислали пластинки с музыкой Фелдмана, ему понравилось, и он одолжил их мне. Одну пьесу я помню: она была для четырех фортепиано, которые играли один и тот же аккорд, это звучало довольно долго и очень тихо. Мне понравилось. Я тогда все открывал для себя и был очень некритичен. Потом мне Гершкович вправил мозги, слава богу.

Йозеф Матиас Хауер

Как ни странно, я купил его ноты в Москве почти сразу после Постановления – был нотный букинистический магазинчик на улице Горького, неподалеку от Моссовета. Я никогда ничего не слышал об этом произведении и из любопытства купил. Меня, наверное, заинтересовало название – Atonale Musik. Над этой музыкой посмеиваются. К додекафонии это никакого отношения не имеет, это какая-то самокрутка.

Он был антропософ.

Я был в Гетеануме в Дорнахе, где собираются антропософы. Большего китча я в жизни не видел. Похоже на крематорий – труба какая-то. Они, в общем-то, безобидные, но… как можно терять время на такую чушь?

Отмар Шек

Отмар Шек – последний, кто писал в жанре «Lied». У него есть концерт для валторны и камерного оркестра. «Летняя ночь» («Sommernacht») – позднее произведение, когда его уже упрекали в консерватизме. Его лучшие сочинения попадают на 1920-е годы, хотя встречались у него проблески и в более поздние годы. Его

оперу «Пентесилея» («Penthesilea») я мог бы поставить наравне с «Воццеком». У него также есть разговор мертвеца с людьми из могилы – очень сильное произведение на слова Готфрида Келлера; есть любопытный ноктюрн для голоса с оркестром.

Бернд Алоис Циммерман

Из послевоенных композиторов единственный, кто меня до сих пор интересует, – это Циммерман. Помимо «Солдат», у него есть хорошее монументальное произведение «Реквием молодому поэту».

Бенджамин Бриттен

Бриттен мне прислал свою пластинку. Я общался с Бриттеном и даже больше с Питером Пирсом в посольстве, где они дали концерт – исполняли «Сцены из «Фауста» Гёте», которые Шуман писал чуть ли не двадцать лет подряд. Бриттен это замечательно дирижирует. Пирс очень милый был человек, но пел уже неважно: был в возрасте.

Пауль Хиндемит

Я к Хиндемиту хорошо отношусь. У него есть скучная музыка – сонаты для всех инструментов, вплоть до тубы. Но есть и очень хорошая. А Балтин терпеть не может Хиндемита, говорит, что это колючая проволока.

Эрнст Кшенек

«Плач Иеремии» Кшенека – фантастическое произведение. Оно написано во время войны. Хоть и до-декафонное, оно сделано так, что додекафония скрыта, ее не слышно. Практически нет шокирующих диссонансов.

Кшенек – чересчур плодовитый человек, но какой-то симпатичный. У него есть вокальный цикл о путешествиях по Австрии, в нем описываются дороги, гостиницы, рассказывается, как шина лопнула. Шёнберг его сильно ругал за «Джонни наигрывает», но ведь это весьма занятная опера. На Кшенека повлиял ранний Шостакович.

Франц Шрекер

У Шрекера есть очень хорошая опера «Игрушка и принцесса». «Отмеченные» – тоже хорошая музыка. Он заслуживает того, чтобы быть возрожденным из забвения – он мастер.

Эрих Корнгольд

Кто сильно упал – это Корнгольд. «Виоланта» и «Мертвый город» – хорошая музыка. Когда он был совсем молодой, полагали – юный Моцарт. А потом он ушел в Голливуд, придумал весь этот стиль голливудской киномузыки.

Хельмут Лахенман

Сильвестров проехался по Лахенману довольно здорово. Он написал открытое письмо немецким композиторам: «Хватит

зимовать, пора листики выпускать!» Но не захотел его публиковать. Он говорит о том, что послушал Штокхаузена, а потом поставил «Лебедь» Сен-Санса, и Штокхаузена сдуло ветром. Думаю, его можно сдуть другим – и в первую очередь самим Штокхаузеном, более ранним, до того как он стал пророком.

Я тоже один раз высказался. Кто-то при мне сказал, что самое значительное сочинение 1950-х годов – это «Молоток без мастера», на что я тут же среагировал и сказал: «По-моему, это «Вестсайдская история»».

Джордж Крам

Крама я тут же выключил из мозга. Грязь какая-то.

Яннис Ксенакис

Я увлекался Ксенакисом какое-то время. У меня вызывал большую настороженность Штокхаузен в 1960-е годы, мне не нравилось, что он делал, а Ксенакис нравился. У меня даже были котята, которые носили греческие имена. Кошку звали Ксенакиска, а котят – по названиям его произведений: Питопракта и т. д. Был у меня такой кошачий культ Ксенакиса. Этот интерес длился года два и так же внезапно погас, и Ксенакис совершенно начисто исчез с моего горизонта.

Карлхайнц Штокхаузен

Меня в свое время позабавили «Гимны». Потом, когда Штокхаузен уже стал таким пророком и стало попахивать Рудольфом Штайнером или Далькрозом, я решил: нет, без меня.

Маурисио Кагель

Кагель написал больше всех. Одаренный от природы жулик. Абсолютное надувательство. Причем нравится же публике, потому что легко. Капустник такой. Хохмы.

Луиджи Ноно

Ноно был наивным коммунистом, но лишь до известной степени. Он не хотел знать правду. У меня была с ним стычка. Мы общались и даже перешли на «ты», а потом он отказался со мной встретиться. Он был авангардистом и вместе с тем коммунистом. Для Союза композиторов это была проблема. Он был членом ЦК итальянской компартии. Его невозможно было не принимать, потому что он был видным коммунистом. А с другой стороны, он был представителем крайнего авангарда. Что с ним делать? Все были растеряны, а он этого никак не понимал. Ноно думал, что все изменится. Правда, когда он был в Москве, я с ним общался, но не затрагивал эту тему – мне было жалко времени. Я хотел говорить только о музыке. Потом, когда я уехал, написал ему письмо и объяснил причины своего отъезда. Он мне не ответил. Считал, что я предал дело социализма, предал пролетариат. Когда я ездил на биеннале в Венеции, он там жил, но не пожелал

со мной встретиться. Я дико разозлился и написал открытое письмо в газету, которое приводится в книге Пекарского. А он ответил дубовым языком, марксистский такой ответ. На том мы и разошлись.

И вы перестали слушать его музыку?

Нет, я следил за тем, что с ним происходит. В какой-то момент мне даже стало его жалко. У него все-таки стали появляться сомнения. Я узнал, что он начал пить. Его музыка очень изменилась. Она стала совсем изотерической, там были еле слышные звуки, пианиссимо, паузы, флажолеты. Потом я вообще перестал всех их слушать, меня вся эта музыка перестала интересовать.

Российские композиторы

Славянская музыка мне неинтересна, она рыхлая, не построена. Я включаю сюда и русскую музыку. К счастью, у Глинки есть итальянщина. Мне пришлось сдавать русскую музлитературу, а я терпеть не мог русские романсы, они меня убивали до тошноты. Педагог Успенская дала мне послушать что-то из Глинки и спросила, что это такое. Я сказал: это романс «Мне скучно и грустно». Она сказала: это *мне* скучно и грустно, а не вам. А может быть, и есть такой романс? Я, наверное, это где-то слышал, а может, прочитал.

Как вы относитесь к русской музыке в целом? Кто для вас образец?

Никто. Когда-то был Стравинский, теперь – ни в коем случае. В смысле музыки XIX века я – немец. Зачем мне Глинка, если есть Брамс или Шуман. А раньше вообще никакой русской музыки не было. Меня вообще национальные школы не интересуют. В XIX веке я не представляю себе другой музыки, кроме немецкой. Хотя есть у меня и слабости: например, у меня нет безусловного осуждения Верди, мне этот человек очень симпатичен. Может быть, потому, что я очень люблю Италию. Например, «Фальстаф» – это фантастическая музыка. Композитору уже было за восемьдесят, а написал так, как будто ему двадцать. Все живо, и необыкновенное мастерство видно во всем.

Правда, Танеева я уважал и его книжку тут же купил, у меня было еще старое издание. Танеев сочинял три такта, потом делал вариант этих трех тактов, второй, третий. Выбирал, какой из вариантов лучше, и переходил к следующим трем тактам.

Строгий стиль был единственный предмет, который я полюбил в консерватории. Я ведь формалист, а большего формализма, чем строгий стиль, нет, и почему он преподавался в консерватории после 1948 года – непонятно. Преподавал этот предмет Семен Семенович Богатырев, который был деканом нашего факультета. Ему все жаловались, что Волконский не посещает занятия, а я ходил на все его уроки и был хороший ученик. Поэтому он не верил, когда ему обо мне всякое рассказывали. Однажды он меня спросил: «Мне все на вас жалуются, а вы – мой самый аккуратный студент, выполняете все задания. Почему вы это делаете?» Я ответил: «Мне нравится предмет». Он на меня посмотрел и сказал: «Совершенно напрасно». Что он имел в виду – что предмет не пригодится или что это опасно – любить формализм?

Повлияла ли на вас русская церковная музыка?

Ее испортили Львовы в XIX веке. Допетровская церковь была настоящая. Я исполнял ее музыку, но приходилось бороться: ее запрещали. Я исполнял расшифровки Николая Дмитриевича Успенского. Он сказал после концерта: «Я не знал, что это так хорошо звучит». Он был очень скромный человек.

Мне попалась русская духовная музыка XVII века – некоего Иванова, это первая русская музыка, которая имеет автора. Это красивая, трогательная музыка, никакого отношения не имеющая к нудным гармонизациям Львова или Архангельского. Это музыка допетровских времен, но там есть уже небольшое влияние западной полифонии, она все-таки каким-то образом проникала на Русь. Многоголосие первый раз Иван Грозный услышал в Пскове, а вообще на Руси пели только одноголосие. Псков – рядом с Эстонией, и, очевидно, туда пришли образцы с Запада. Царю очень понравилось, и он разрешил так петь. В Москве даже созвали церковный собор, который обсуждал этот вопрос и постановил, что так петь можно. Так появилось многоголосие в духовной музыке, и оно имело разные направления.

То, что сейчас поют в церкви, ужасно. Это просто гармонизация. Почему не могут восстановить одноголосие, как было? Существует знаменный распев. Зачем его гармонизовать?

Петр Ильич Чайковский

Я не понимаю, что значит хорошо или плохо играть Чайковского. У меня прыщики выскакивают, когда я слышу Чайковского. Не могу слышать три ноты, меня начинает трясти. Этого композитора я больше всего не выношу. Он у меня вызывает аллергию и отвращение своими педерастическими слюнями.

Модест Петрович Мусоргский

Что касается Мусоргского, он был невероятно одаренный человек, который не состоялся. Он был дилетантом, пусть и в хорошем смысле. Все они были дилетантами, у всех была другая профессия: один – химик, другой – морской офицер.

Александр Николаевич Скрябин

Скрябин – русский композитор, хотя никогда не обращался к фольклору и не хотел быть русским композитором, когда жил на Западе. Все-таки существуют гены.

Александр Борисович Гольденвейзер

Студенты говорили, что на занятиях Гольденвейзер спал. Он не понимал современную музыку, и, может быть, вполне искренне. Это не было подлостью с его стороны.

Александр Васильевич Мосолов

Мосолов – наивный и мрачный комсомолец. В его музыке нет светлого будущего.

Алексей Владимирович Станчинский

Я пытался обратить внимание пианистов на забытого русского композитора Станчинского, который учился у Танеева. Никто его не играет, хотя вся его музыка была издана. Станчинский умер рано, утонул. Музыка у него очень трудная и производит впечатление сухой, но это не всегда так. Он в каком-то смысле предшественник Хиндемита. Очень странный композитор.

Иван Александрович Вышнеградский

Для меня писания Вышнеградского – полный бред: панхроматизм, пансонорность. Мы помогали изданию его работ, потому что Вышнеградский был одним из кураторов Беляевского фонда. Издал их Альберак – относительно молодой, умный и хорошо пишущий человек. Он живет в Женеве, у него свое издательство. Помимо теоретических писаний Вышнеградского, он издал книги Дальхауза.

Дмитрий Дмитриевич Шостакович

Шостакович начал пить, чтобы не вступать в партию. Непонятно, скрывался ли он у Друскина или у Гликмана или и у того и у другого? Со слов Кисина, он попал к Друскину, они пили водку. Шостакович клялся, что ни за что не вступит в партию, и был в диком состоянии. Он мог «усидеть» бутылку у Друскина и потом пойти к Гликману и «усидеть» другую. И плакаться и у того, и у другого. Так что обе истории наверняка правильные.

Я знаю еще одну историю, связанную с пол-литрой и Шостаковичем. Историю эту рассказал мне не кто иной, как Лебединский, который был моим соседом по композиторскому дому. Как известно, он был бывший рапмовец. Не думаю, что он стучал. Не знаю, был ли он приставлен к Шостаковичу, но ему могли поручить как партийному деятелю «опекать» Шостаковича. Это все-таки не так унизительно, как стучать. Он мне рассказал вот что. Наконец-то состоялось исполнение Четвертой симфонии, которая до этого долго была запрещена. Это был 1961 год. Шостакович быстро поднялся и исчез, и никто не мог его найти, в артистической его не было. Лебединский через некоторое время поехал к нему на квартиру и застал Шостаковича за книгой. Когда Лебединский вошел в комнату, Шостакович быстро спрятал книгу под стол и сказал: «Сейчас пойду на кухню за водочкой». Лебединскому было интересно, что же мог читать Шостакович после такого события, как первое исполнение Четвертой симфонии. Он не выдержал и достал эту книжку. Это была краткая биография товарища Сталина.

Вообще я обнаружил, что Шостакович стал бояться после смерти Сталина, а при жизни Сталина он мог быть даже

мужественным. Например, когда посадили Вайнберга – а Вайнберг был зятем Михоэлса, и происходило «дело о врачах», – Шостакович поехал на прием к Берии, чтобы вытащить Вайнберга. Зная Шостаковича, такое трудно себе представить, ведь это был сверхмужественный поступок. Причем окончилось это благополучно: Вайнберга выпустили.

Первую жену Шостаковича я хорошо помню. Вторая его жена была в ЦК комсомола. Он ей сделал предложение в кабинете.

Когда впервые исполнялась Десятая симфония, меня даже попросили написать статью, хотя я ещетогда был студентом[57]. Пожалуй, я переосторожничал. Я очень хотел ему помочь.

Самое удивительное сочинение Шостаковича – это Первый скрипичный концерт. Он писал его в период заседаний, связанных с Постановлением, на которых он присутствовал и где его громили. Он возвращался домой и писал этот концерт – совершенно поразительный, из лучших его сочинений.

Михаил Меерович даже его спросил: «А в каком месте вы узнали о постановлении?» И Шостакович показал ему на место в первой части: «Вот тут, где шестнадцатые».

Шостакович писал быстро. Причем, в отличие от Прокофьева, он писал сразу партитуру. Никаких клавиров или партичелли не было. А у Прокофьева был «негр» – сначала Ламм, а потом Толя Ведерников.

Я читал один том «Дневников» Прокофьева. Прокофьев мне предстал в таком неблаговидном виде, таким мелочным человеком, что мне было за него стыдно.

Игорь Федорович Стравинский

Он очень кокетничал, говорил, что его музыка ничего не выражает. Веберн про него писал, что он надушенный и напомаженный, а больше там ничего нет. Это относилось как к самому Стравинскому, так и к его музыке.

Стравинский всю жизнь писал балеты. Это было выгодно, давало большие права. Потом он мог и пустячки писать тоже, но стриг купоны с балетов, которые надо считать прикладной музыкой.

У Стравинского был инфаркт, и он считал, что, если потянуть коньячку, это хорошо расширяет сосуды. Прав был, между прочим. Он очень все хорошо рассчитывал, смотрел на часы и каждые несколько часов принимал рюмку. Дружинин с ним так и познакомился. Сидел на репетиции, и вдруг Стравинский к нему обращается: «Милый, хочешь выпить?»

Арам Ильич Хачатурян

Думаю, что Хачатурян был вполне искренний, он просто шашлычный человек.

Георгий Васильевич Свиридов

Свиридов был учеником Шостаковича. Первые его сочинения были партийные, а потом у него был промежуточный период, очень симпатичный: песни на слова Бернса и на стихи армянского поэта Аветика Исаакяна. А потом что-то с ним случилось. Началось это с Есенина. Потом у меня был с ним разговор. Он сказал: «Все, нельзя писать квартеты, надо писать только хоровую музыку». Вдруг он очень подружился с Хренниковым и стал официозным композитором, начал громить людей и много пить, даже врачи волновались. Но степень его искренности неясна. Может быть, все его действия и были искренни, потому что в них чувствуется беспомощность. Потом, вечно быть Дмитрием Дмитриевичем тоже не хотелось.

Мне не нравится ни Гаврилин, ни Свиридов. Это ГУМ. Все, что к свиридовской линии относится, связано с православно-националистическим уклоном. Это пошло от Карла Орфа, который был нацистом. Вся его музыка примитивна, но не нечаянно, а нарочно. Она соответствовала нацистской идеологии: молодые, здоровые люди с хорошими мышцами. В СССР спортсменов тоже очень уважали.

Альфред Гарриевич Шнитке

Шнитке говорил, что его рукой водит Господь Бог.

Это он повторил то, что многие говорили. Ребиков моему отцу это же говорил.

Что касается Шнитке, в его музыке много дьявольщины. Он начитался «Доктора Фаустуса», и в его сочинениях появились элементы сатанизма. С этим немедленно согласился Холопов, что не снимало его интереса к этой музыке. В знаменитой Первой симфонии Шнитке, одном из самых смелых сочинений из всего того, что он сделал в жизни, очень много дьявольщины. Я ее редко слушал, потому что мне иногда не по себе было по этой причине. Он заигрывал с чем-то нехорошим, поэтому я не очень верю, что Господь Бог вел его руку. Правда, Господь разрешил дьяволу играть с Иовом.

У Дружинина было тоже двойственное отношение к музыке Шнитке, причем он был откровенен с Альфредом, говорил то, что думал. Шнитке полуобижался. Дружинин особенно возмущался тем, что в «Трех сценах» выносят на сцену гроб и начинается музыкальный театр. Он считал, что это недостойно Шнитке.

Я не могу одобрить полистилистику в том виде, в каком она есть у Шнитке. Это – как будто идти по легкому пути. Более ранние сочинения Шнитке мне больше нравятся, а последние я не знаю. Они у меня вызывают большую настороженность.

Полистилистика у Шнитке носит драматургический характер.

Хотя я не считаю, что ему нечего сказать.

О чем говорит Шнитке?

Музыка ни о чем не говорит. Я не люблю, когда о Пятой симфонии Бетховена рассказывают, что ее начало – это удары судьбы. У Шнитке сыграла роль его работа в кино, монтажность. Она его и погубила. В кино можно вставлять что угодно, лишь бы подходило под кадр. На него это наложило отпечаток. У него очень киношная структура, он усвоил принцип кинематографического монтажа. Это монтажная музыка. В ней одно не вытекает из другого. Какая-нибудь «Water Music» может возникнуть совершенно неожиданно, но это не имеет отношения к тому, что было перед этим. Такая цель и преследуется: должна быть полистилистика. Контраст – удивить чем-то другим. Это разрушительный принцип: не развитие, а монтаж.

Но ведь полистилистика Шнитке отражает современный ему мир, когда все стало доступно, все возможно.

Я об этом не задумывался.

Эдисон Васильевич Денисов

У Денисова часто используется хроматическая гамма. Но вы знаете, каким потом она ему давалась! В начале 1960-х годов он еще был шостаковистом, это позже он стал «капать» на Шостаковича. Денисов в первую очередь – фантастический работяга. Он переписывался со всем миром и очень много сочинял. Есть два типа художников: те, которые пишут, скажем, сто акварелей в день, и из них будет одна хорошая; другие долго шлифуют одно произведение. Денисов принадлежит скорее к первому типу. Он будет печь как блины, но в конце концов получатся выдающиеся сочинения. Вообще, мне очень трудно критически говорить об ушедших, которые были порядочными людьми. Я могу только тепло отзываться о Денисове.

Его почему-то очень тянуло заниматься административной деятельностью. Он входил в Союз композиторов, потом во время перестройки параллельно создал новый АСМ. Ему нужна была организационная работа.

Существовало какое-то противоречие между его личностью и музыкой. Его музыка очень хрупкая – скрябинская, неуловимая, полетная, вся на тембрах. А сам он был довольно земной личностью, в хорошем смысле слова.

Он написал оперу, ее поставили в Париже, еще при Брежневе. Не знаю, как это у него получилось. Приехав, он не побоялся со мной встретиться и заявил: «Я тебе очень верю; скажи мне, что ты думаешь. Если есть какие-то недостатки, исправлю». Я говорю: «Эдик, в оркестре я видел клавесин, но не слышал ни одной его ноты. Зачем он тебе понадобился? Какое он имеет отношение к

опере?» Денисов говорит: «Я думал, нужна такая краска». Я ответил: «Может, она и нужна, но ее не слышно, хотя клавесин видно». Он пообещал убрать клавесин.

Арво Пярт

Мне когда-то его музыка очень нравилась, но уже надоела. «Кредо» он сочинил при мне, показал его и спросил, что я думаю. Я сказал, что это сочинение производит сильное впечатление, но не уверен, что по музыкальной причине. Он согласился.

Он мне говорил, что не может вырваться из своего круга. По-моему, он жертва собственного успеха. От него требуют все время одной и той же музыки. Теперь Пярт жалуется: «Что мне делать? От меня требуют такую музыку. Я не знаю, как из этого выпутаться». Я посоветовал ему написать фортепианную пьесу или сменить инструмент. «Если вы все время будете писать для хора, так и будете крутиться как белка в колесе».

Когда Пярт попал на Запад, я предложил взять его в фонд Беляева, чтобы у него была хоть какая-то зарплата. Тогда как раз скончался кто-то из кураторов, и мы его взяли. Он сначала очень испугался, но я его успокоил, сказав, что ему ничего не нужно будет делать. Но через несколько лет ему все же пришлось какую-то работу взять на себя. Поскольку он человек честный и добросовестный, его стало это тяготить, отнимать время. Он боялся об этом сказать. Однажды он улетал на какой-то экзотический остров и чуть ли не с аэродрома позвонил и сказал мне, что уходит, для того чтобы я сразу не мог его найти и уговорить вернуться. Я нашел его через жену, не стал уговаривать и только попросил прийти на последнее собрание, чтобы мы могли договориться о том, кто будет вместо него. Этим преемником стал Виктор Суслин.

Филипп Моисеевич Гершкович

Он мне говорил: «Вы все Ромена Роллана начитались. Вам нравятся парики и свечки».

Я слышал его виолончельные пьесы в живом исполнении и Каприччио для симфонического оркестра, которое записывали на радио. При мне он не писал, стал писать после моего отъезда. Он был перфекционист, мог несколько месяцев потратить на четыре такта и потом их уничтожить. Из того, что он написал до войны, ничего не известно. Чему он учился у Веберна? Мы не знаем, ничего не сохранилось.

Остроумие Гершковича шло от Вены. В Вене это был настоящий спорт, начавшийся от Карла Крауса, который говорил: «Даже когда змея извивается, я не верю в ее искренность».

Александр Александрович Балтин

Балтин – мой первый друг. Я с ним познакомился в январе

1948 года. Началось все с Машо. Помню, послал Балтину все мотеты. Ему тоже, как и мне, к моему величайшему удивлению, конец XVI века уже не нравился.

В своей музыке Балтин исходит от XIX века. А старинная музыка может нравиться только тем, кто прошел через современную музыку. Воспитанные на Шопене ее не понимают. Балтин воспитан на Шопене, тем более что он окончил консерваторию как пианист. Однако старинную музыку он любит.

Валентин Васильевич Сильвестров

У Сильвестрова есть совершенно замечательные песни (на стихи Айги, Хлебникова, «Ступени» я очень люблю), а есть невыносимые. Есть китч – вроде «Багателей», – он такие песни печет как блины. А «Тихие песни» – это памятник, который можно поставить рядом с Шубертом. Самое удивительное – то, что Сильвестров использовал самые известные стихи, которые я бы не посмел трогать: «Выхожу один я на дорогу» или «Белеет парус одинокий». Надо либо иметь большое нахальство, либо быть очень чистым и наивным, чтобы написать на такие стихи. «Тихие песни» – это продуманный цикл. Сильвестров хорошо сам исполняет эти песни. Он не поет, а мурлычет и что-то напевает в нос, весьма трогательно. Авторское исполнение многого стоит. Он написал небольшой цикл ко дню моего рождения, на стихи Хлебникова, и напел их.

Мне нравится его Шестая симфония, но мне даже больше нравится, как он ее играет на фортепиано, чем когда она звучит в оркестре. Он ведь поздно начал заниматься музыкой, окончил какой-то строительный институт. Играл Шопена в два раза медленнее, но думал, что играет правильно.

Я вычитал где-то, что в Москву пришел человек из западных земель – то есть из Украины и Белоруссии – и сказал, что он православный. К нему присмотрелись – нет, не православный, он не спит после обеда. С тех пор мы с Сильвестровым стали шутить: мол, хочу почувствовать себя православным, пойду посплю после обеда.

Сильвестров даже не задумывается, когда говорит, но у него как-то внезапно здорово получается. У него искрится все. Например, Сильвестров называл Щедрина «композитор в законе». А Гершкович называл Щедрина «Салтыков-Плисецкий».

Влияют ли дружеские отношения между композиторами на восприятие музыки одного другим?

Для меня личные отношения имеют значение. Восприятие музыки и наша дружба были очень связаны. У Сильвестрова есть очень авангардное сочинение для виолончели с оркестром под названием «Медитация». Там используется клавесин – я в то

время уезжал, и там чуть ли не цитаты звучат из моих последних концертов в Киеве. Его фортепианная пьеса «Музыка в старинном стиле» посвящена мне. У нас очень теплые отношения. И с Мансуряном тоже. Мансурян очень не хотел, чтобы я уезжал. Он говорил: «Ты не имеешь права нас оставлять».

Тигран Мансурян

Супруга Тиграна Нона была женой, любовницей, матерью, помощницей, секретарем. У нее был замечательный характер, всегда хорошее настроение. Я до сих пор слышу ее смех. Она всегда уходила в тень, чтобы Тигран был впереди. Я позвонил, когда она умирала, и попал на плачущую дочь. Я беспокоился о том, что станет с Тиграном, потому что он очень беспомощный. Но как-то обошлось, у него не было такого кризиса, как у Вали Сильвестрова после кончины жены.

Я принимал Тиграна с Ноной, когда Армения только стала независимой. Там был голод и холод, все остановилось, началась блокада со стороны Азербайджана и Турции. Не было нефти, электричества. Все деревья в парках вырубили на топливо. Тиграна назначили директором консерватории, когда там уже не было стульев: топили ими. Мне тогда Соня Губайдулина сказала, что надо спасать Мансуряна. Я и пригласил Тиграна с Ноной к себе. Прямо перед отъездом у них забрали паспорта, потому что боялись, что они не вернутся. Ведь оттуда началось массовое бегство, и стали насильно удерживать людей. Тогда я обратился за помощью к армянину, который живет в Марселе.

Он в свое время был коммунистом, но потом съездил в Советский Союз и все понял, написал разоблачительную книгу. Его исключили из партии, и тогда он, как иногда бывает, стал ярым антикоммунистом. В тот период он сдружился с Тер-Петросяном, главой Армении. Я обратился к этому армянину и попросил его привезти Мансуряна с женой, и он действительно это устроил.

Я купил буханку хлеба к обеду. Они были настолько голодные, что сразу съели этот хлеб, просто так, без ничего. Они жили у меня два месяца. Тигран – большой патриот Армении и ни в коем случае не хотел эмигрировать. Они потом были у меня еще несколько раз, а сейчас мы часто говорим по телефону.

Мне нравится, как он пишет. У него очень высокий уровень письма, и все чрезвычайно элегантно. Он больше «француз», чем «немец», у него чувственное отношение к звуку. Он – настоящий композитор. Говорит, что если в день не напишет один такт, то будет грешен перед Богом. У него есть пьеса для альта и ударных, а также фортепианная пьеса «Ностальгия» и очень хороший цикл для альта и ансамбля «Хиллиард». Квартет есть замечательный.

Тигран купается в Востоке. Он мне нарды привез. У него есть пьеса для саксофона, который играет примерно так же, как дудук. Поскольку дудука нет в Европе, а пьеса должна была звучать в Германии, он применил саксофон.

Мансурян всегда подчеркивает, что он армянский композитор. Даже когда он писал додекафонную музыку, она была армянской. Там нет никакого фольклора, это не «Танец с саблями».

Леонид Александрович Грабовский

Бедный Грабовский. Он меня посетил. Мне его ужасно жалко. Вот уж кому не повезло. Он такой же джентльмен и рыцарь, как и был, чудак в хорошем смысле слова.

Роман Семенович Леденев

Леденев – скромный, тихий человек, никуда не лез. Он очень аккуратно писал ноты, было приятно смотреть.

Виктор Кисин

Кисин – мой большой друг. Я его очень люблю. Кисин – очень питерский композитор. Хотя Достоевский и Гоголь – это все очень болезненно, а у Кисина музыка очень здоровая.

В ней есть некая герметичность. Его музыка очень хрупкая, как будто это некий сад, который, как если открыть мумию, распадается. Когда мы слушаем эту музыку, кажется, что мы прикасаемся к тому, к чему нельзя прикасаться.

У него все рассчитано; он, как и я, рационалист.

У него при этом такая одухотворенная музыка!

Так одно другому совсем не противоречит. Существует предубеждение, что все, что рационально и рассчитано, должно быть сухое и головное. Это совсем не так.

Дмитрий Феликсович Янов-Яновский

Очень приятно, что есть еще люди, которые созидают, а не занимаются разрушением. Потому что обычно картина весьма печальная: кто больше разрушит.

Владимир Иванович Мартынов

Я опровергаю жулика Мартынова. Я ему дал кличку Терминатор, который уничтожает все. Он зловещий разрушитель. В моем экземпляре книжки «Конец времени композиторов» на полях сплошные восклицательные и вопросительные знаки. Я обнаружил там такое количество нарочно сделанных искажений и ошибок! Цитата дается наполовину, искажаются факты. Он все подстраивает под свою гребенку. Когда эта книга появилась, я хотел написать разгромную статью, но потом пожалел время и не стал. Решил, что это была бы стрельба из пушек по воробьям.

Вы протестуете против восприятия Мартыновым истории музыки или против его композиторства?

И то и другое. Сначала я его узнал как композитора. Мне его страшно расхвалил Любимов и всучил кассеты с его музыкой, которая у меня вызвала бурное возмущение своим жульничеством – «Магнификат» и что-то еще. Помню, клокотал от ярости, позвонил тут же Любимову, высказал все, что думаю об этой музыке. Я ему сказал, что он должен взять кассеты обратно, иначе я их сотру. Потом он прислал мне диски со странным письмом: «Я посылаю Вам музыку анонима, сам не знаю, кто это написал, мне очень нравится». Он это сделал, чтобы у меня не было предубеждения. Я стал слушать и сразу узнал, что это Мартынов.

Вообще-то Мартынов действительно несколько лет не подписывал свою музыку и называл себя анонимом, вспоминая то, что делали композиторы Средневековья.

Композиторы Средневековья вообще не подписывали музыку, поэтому они и стали анонимами. А он хочет так.

Про его книгу мне рассказал Суслин. Мне ее прислали из Москвы, и тут у меня был второй приступ ярости. Я взял ручку и подчеркнул все, где он несет бред или допускает ошибку. У меня было желание разнести его в пух и прах, но потом я решил этого не делать.

Почему он противоречит вашему восприятию музыки?

Он фальшивомонетчик. Вы идете в магазин, вам проверяют купюру – она фальшивая. И вообще, он для меня не предмет для разговора. Я не понимаю, почему о нем говорят. Шум вокруг него есть, в особенности дамский. За ним плетутся хвосты, вокруг него всегда есть целая свита. Еще вот это псевдоправославие мне противно. Кадила всякие, понимаете ли, Троице-Сергиевская лавра, Путин, тоска по Сталину. Целый комплекс.

Сейчас все те, кто писал «Слава нашей партии», стали писать стихиры и всенощные. Перестройка!

Заключение

Волконский не был диссидентом или «несогласным». Своим творчеством – как композиторским, так и исполнительским – он не столько «сопротивлялся», сколько отрекался от того, что являлось общим местом. Он выделялся не потому, что хотел выделиться, а потому, что не мог идти в ногу. Отсюда – аритмические перебежки от «нормального» течения событий в сторону авангардизма, сериализма, экспериментаторства, старинной музыки. В каждом из этих направлений Волконскому удалось сказать свое слово – слово не просто талантливого первопроходца, но гениального провозвестника. Пусть он не создал большого количества опусов или собственной композиторской школы и пусть прожил последнюю треть своей жизни вне России, именно за ним потянулись поколения российских музыкантов, и именно ему они преданы до сих пор.

Волконский начал подумывать об отъезде из России в 1968 году, после вторжения советских войск в Чехословакию, но уехал лишь после того, как дирекция Московской филармонии установила унизительно малые расценки на его выступления. Это переполнило чашу его терпения, которое и так-то было на пределе. Волконский говорил друзьям, а после эмиграции – корреспондентам[58], о том, что он не Шуберт, который никогда не слышал своих симфоний, и не затворник или аскет, привыкший сочинять «в стол». Он считал, что искусство нуждается в публике. Поскольку Волконского лишили публики, он был вынужден покинуть страну, в которой провел к тому времени большую часть своей жизни.

Волконский подал заявление на эмиграцию в начале декабря 1972 года. Практически сразу его исключили из Союза композиторов, запретили концерты и перестали выпускать пластинки, а также заставили покинуть «Мадригал». Лишенный средств к существованию, в течение долгих месяцев до получения разрешения на отъезд Волконский, чтобы продержаться, распродавал свою коллекцию нот и пластинок, а потом, получив наконец-то в мае 1973 года разрешение на выезд, раздал оставшуюся ее часть друзьям и знакомым[59]. Фиктивно женившись на еврейке[60], Волконский формально уехал в Израиль, но так туда и не попал.

Поездом он добрался до Вены и, оказавшись в Европе, остался там навсегда.

Однако новая, послевоенная Европа была крайне далека от той, которую Волконский помнил с детства. При всей его пылкой

любви к Италии и Франции, Андрею Михайловичу было там уютно лишь частично. Другая часть его души навсегда осталась в России. Не случайно и на Западе Волконский дружил преимущественно с теми, кто говорил по-русски[61]. Его ближайший друг, Луи Мартинес, был одним из первых переводчиков пастернаковского «Доктора Живаго». Именно благодаря ему Волконский поселился в Экс-ан-Провансе – «чтобы быть рядом с друзьями». Мартинес, у которого был свой ключ от квартиры Волконского, навестил его 16 сентября 2008 года и нашел своего друга с навсегда остановившимся сердцем.

Похоронили Андрея Михайловича в семейной могиле на старом ментонском кладбище, расположенном над открытым морем, с видом на его любимую Италию. Его семейный архив уехал вместе с сыном в Эстонию; музыкальный – в фонд Беляева; пластинки и диски – к Виктору Кисину. Его мысли последних дней стали достоянием диктофона и той книги, которую вы держите в руках. Как часто случается в России, Волконский был почти забыт при жизни, но наверняка будет возрожден после смерти. Ушедших у нас любят и ценят больше, чем живых. Ему так нужны были любовь и забота, тепло и память. Светлая память, теперь и во веки веков.

Именной указатель

А

Абрамович Роман Аркадьевич (р. 1966) – российский предприниматель 182

Августин Блаженный (Augustinus Sanctus, полное имя Аврелий Августин) (354–430) – античный философ, богослов 146, 235, 237, 259

Авиценна (наст. Абу Али Хусайн ибн Абдаллах ибн Сина; Abu Ali Hossein ebn-e Abdallah ebn-e Sina) (980—1037) – персидский философ, врач 236

Агрикола Александр (1445–1506) – франко-фламандский композитор 276, 277

Адорно Теодор Людвиг Визенгрунд (Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund) (1903–1969) – немецкий философ 213

Айвз Чарльз (Ives, Charles) (1874–1954) – американский композитор 104, 139, 144

Айги (наст. Лисин) Геннадий Николаевич (1934–2006) – российский поэт 7, 17, 136, 207, 223, 320, 338

Александров Павел Сергеевич (1896–1982) – российский математик, академик 128

Алексеева Людмила Михайловна (р. 1927) – российский правозащитник 58

Аль-Фараби Абу Наср Мухаммад ибн Мухаммад ибн Тархан ибн Узлаг (873–950) – древневосточный философ 236

Альфонс X Мудрый (Alfonso X el Sabio) (1221–1284) – король Кастилии, музыкант, дирижер 155, 252

Анриё Франсуа (Andrieu, Frangois) – французский (по всей вероятности) композитор конца XIV века, автор произведения «На смерть Машо» 269

Ансерме Клодин (Ansermet, Claudine) – французская певица (сопрано) 67—71

Апетян Заруи Апетовна (1910–1995) – российский музыковед 109

Арагон Луи (наст. Андриё Луи-Мари) (Aragon, Louis; Andrieux, Louis-Marie) (1897–1982) – французский поэт, прозаик 202

Аргерих (Аргерич) Марта (Argerich, Martha) (р. 1941) – аргентинская пианистка 303

Аристотель (384–322 до н. э.) – древнегреческий философ, ученый 235, 236

Архангельский Александр Андреевич (1846–1924) – российский хоровой дирижер, композитор, музыковед 328

Афанасьев Валерий Павлович (р. 1947) – российский пианист 82

Ахмадулина Белла Ахатовна (р. 1937) – российская поэтесса 85

Ахматова (наст. Горенко) Анна Андреевна (1889–1966) – российская поэтесса 46

Б

Байрон Джордж Гордон (Byron, George Gordon) (1788–1824) – английский поэт 300

Бакхауз Вильгельм (Backhaus, Wilhelm) (1884–1969) – немецкий пианист 37, 302

Баланчин Джордж (Balanchine, George; наст. Георгий Мелитонович Баланчивадзе) (1904–1983) – российско-американский хореограф 128, 130, 131

Балтин (наст. Кондратьев) Александр Александрович (р. 1931) – российский композитор 48, 49, 105, 106, 108, 323, 338

Бальзак Оноре де (Balzac, Honore de) (1799–1850) – французский писатель 315

Барток Бела (Bartdk, Bela) (1881–1945) – венгерский композитор, этномузыковед 54, 105, 110, 151, 201

Баршай Рудольф Борисович (р. 1924) – российский альтист, дирижер 111

Бах Вильгельм Фридеман (Bach, Wilhelm Friedemann) (1710–1784) – немецкий органист, композитор 242

Бах Иоганн Себастьян (Bach, Johann Sebastian) (1685–1750) – немецкий композитор, органист 14, 16, 18, 19, 50, 52, 71, 72, 74, 75, 78, 99, 104, 110, 172, 174, 178, 188, 194, 210, 213, 218, 233, 234, 242, 246, 280, 283, 288, 295, 301, 303, 305, 311

Бах Иоганн Христиан (Bach, Johann Christian) (1735–1782) – немецкий композитор, пианист 242

Бах Карл Филипп Эмануил (Bach, Carl Philipp Emanuel) (1714–1788) – немецкий композитор 71, 211, 242, 303

Башир Мунир (Bashir, Munir) (1930–1997) – иракский музыкант, исполнитель на уде 150, 151, 240

Бейси Каунт (Basie, Count, наст. Бейси Уильям) (1904–1984) – американский пианист, органист, аранжировщик, композитор 59

Белый Андрей (наст. Бугаев Борис Николаевич) (1880–1934) – российский писатель, поэт, критик 314

Беляев Митрофан Петрович (1836–1904) – российский музыкальный деятель, издатель 98, 127, 187, 330, 337, 347

Бенедикт XII (Pope Benedict PP. XII, в миру Jacques Fournier) (? – ум. 1342) – папа Римский 260

Беншуа Жиль (Binchois, Gilles) (ок. 1400–1460) – франко-фламандский композитор 269, 282

Берг Альбан (Berg, Alban) (1885–1935) – австрийский композитор 21, 51, 132, 133, 196, 197, 310, 311, 317, 318

Бердяев Николай Александрович (1874–1948) – российский философ 214

Берио Лучано (Berio, Luciano) (1925–2003) – итальянский композитор 138, 153

Берия Лаврентий Павлович (1899–1953) – советский государственный и политический деятель 331

Берлиоз Гектор Луи (Berlioz, Hector Louis) (1803–1869) – французский композитор, дирижер 26, 88

Бернард из Клерво (Бернар Клервоский) (Bernard de Clairvaux; Bernardus abbas Clarae Vallis) (1091–1153) – французский средневековый мистик, общественный деятель 239, 249, 250

Берни Чарльз (Burney, Charles) (1726–1814) – английский музыковед, один из родоначальников музыковедения как науки 210, 211

Бёрнс Роберт (Burns, Robert) (1759–1796) – шотландский поэт 333

Бернстайн Леонард (Bernstein, Leonard) (1918–1990) – американский композитор, дирижер 120

Бетховен Людвиг ван (Beethoven, Ludwig van) (1770–1827) – немецкий композитор, пианист, дирижер 37, 81, 129, 142, 170, 176, 178, 187, 189, 195, 197, 199, 202, 204, 234, 298–301, 305, 306, 310, 335

Бёме Якоб (Bohme, Jakob) (1575–1624) – немецкий философ 214

Билибин Иван Яковлевич (1876–1942) – российский художник 33

Бинген Хильдегард фон (Bingen, Hildegard von) (1098–1179) – бенедиктинская монахиня, писательница, композитор 279

Блаватская Елена Петровна (1831–1891) – российская писательница 314, 315

Блажков Игорь Иванович (р. 1936) – украинский дирижер 303

Блок Владимир Михайлович (р. 1932) – российский композитор, музыковед 46

Бобровский Йоханнес (Bobrowski, Johannes) (1917–1965) – немецкий писатель 19, 160, 161

Богатырев Семен Семенович (1890–1960) – российский музыковед, композитор 116, 328

Бодлер Шарль Пьер (Baudelaire, Charles Pierre) (1821–1867) – французский поэт, критик 229

Боккаччо Джованни (Boccaccio, Giovanni) (1313–1375) – итальянский писатель, поэт 262, 263

Бомарше Пьер-Огюстен Карон де (Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de) (1732–1799) – французский драматург, публицист 195

Борисов Юрий Альбертович (Олегович) (1956–2007) – российский режиссер, сценарист 194

Бортнянский Дмитрий Степанович (1751–1825) – российский композитор 296

Боччони Умберто (Boccioni, Umberto) (1882–1916) – итальянский художник, скульптор 320

Брамс Иоганнес (Brahms, Johannes) (1833–1897) – немецкий композитор 105, 142, 172, 200, 241, 301, 309, 315, 327

Брежнев Леонид Ильич (1906–1982) – советский государственный и партийный деятель 93, 336

Брехт Бертольт (Ойген Бертольд Фридрих) (Brecht, Bertolt; Eugen Berthold Friedrich) (1898–1956) – немецкий поэт, прозаик, драматург 201

Брик Лиля Юрьевна (урожд. Каган Лиля Уриевна) (1891–1978) – российский литератор 202

Бриттен Эдвард Бенджамин (Britten, Edward Benjamin) (1913–1976) – британский композитор, дирижер, пианист 323

Брукнер Антон (Bruckner, Anton) (1824–1896) – австрийский композитор 308, 315

Брунеллески Филиппо (Brunelleschi (Brunellesco), Filippo) (1377–1446) – итальянский архитектор 248

Бузони Ферруччо (Busoni, Ferruccio) (1866–1924) – итальянский композитор, пианист, музыкальный критик 50, 51, 303

Булез Пьер (Boulez, Pierre) (р. 1925) – французский композитор, дирижер 13, 25, 53, 116, 121, 133, 153, 180, 218, 306

Буль Джон (Bull, John) (1562–1628) – английский композитор, органист, клавесинист 177

Буркхардт Якоб (Burckhardt, Jacob Christoph) (1818–1897) – швейцарский историк культуры 209

Буш Джордж Уокер (George Walker Bush) (р. 1946) – 43-й президент США 225

В

Вагнер Рихард (Wagner, Richard) (1813–1883) – немецкий композитор 37, 105, 171, 179, 198, 206, 215, 306, 307

Вайль Курт (Weill, Kurt) (1900–1950) – немецкий композитор 201

Вайнберг Моисей (Мойшˆ, Мечислав) Самуилович (1919–1996) – российский композитор 127, 331

Вальтер Бруно (Walter, Bruno; наст. Бруно Вальтер Шлезингер, Schlesinger) (1876–1962) – немецкий дирижер 119

Василий II Васильевич Темный (1415–1462) – великий князь Московский 158, 159

Василий Блаженный (ок. 1464–1552) – российский юродивый, причисленный к лику святых 156

Введенский Александр Иванович (1904–1941) – российский поэт 90

Веберн Антон (Webern, Anton) (1883–1945) – австрийский композитор, дирижер 21, 51, 53, 81, 87, 95, 128, 133, 164, 167, 190, 193, 195, 197, 206, 211, 310, 311, 318, 332, 338

Ведерников Анатолий Иванович (1920–1993) – российский пианист 54, 73, 80, 117, 200 332

Великанов Иван Кириллович (р. 1986) – российский композитор 10

Вёльфлин Генрих (Wolfflin, Heinrich) (1864–1945) – швейцарский писатель, историк, искусствовед 209

Вергилий Публий Марон (Vergilius Publius Maro) (70–19 до н. э.) – древнеримский поэт 70, 255

Верди Джузеппе Фортунино Франческо (Verdi, Giuseppe Fortunino Francesco) (1813–1901) – итальянский композитор 327

Веркмайстер Андреас (Werckmeister, Andreas) (1645–1706) – немецкий органист, композитор, музыкальный теоретик 72

Вермеер Делфтский Ян (Vermeer, Jan van Delft) (1632–1675) – нидерландский художник 209

Вивальди Антонио (Vivaldi, Antonio Lucio) (1678–1741) – итальянский композитор, скрипач, дирижер 52, 194

Виельгорский Юрий Михайлович (Wielhorski, Jerzy) (1753–1807) – польский и российский государственный деятель, музыкант-любитель 305

Виеру Анатоль (Vieru, Anatol) (1926–1998) – румынский композитор, музыкальный теоретик 138, 186

Вильгельм III, принц Оранский (Willem Hendrik, Prins van Oranje; William III) (1650–1702) – король Англии и Шотландии 153

Вильямс Василий Робертович (1863–1939) – российский агроном-почвовед 58

Вильямс Николай Николаевич (1926–2006) – преподаватель математики 58

Винчи Леонардо ди сер Пьеро да (Vinci, Leonardo di ser Piero da) (1452–1519) – итальянский художник, ученый 279

Витри Филипп де (Vitry, Philippe de) (1291–1361) – французский композитор, философ, музыкальный теоретик 255, 257, 260, 262, 266

Вичентино Никола (Vicentino, Nicola) (1511–1575 или 1576) – итальянский композитор, теоретик, изобретатель 285

Волков Соломон Моисеевич (р. 1944) – музыковед, музыкальный журналист, писатель 208

Волконская Зинаида Александровна (1792–1862) – княгиня, писательница, певица 29

Волконская Кира Георгиевна (1911–1995) – мать А. М. Волконского 28

Волконский Михаил Петрович (1891–1961) – отец А. М. Волконского 28

Волконский Петр Андреевич (р. 1954) – эстонский композитор, режиссер, актер; сын А. М. Волконского 32, 112, 169

Волконский Сергей Михайлович (1860–1937) – брат деда А. М. Волконского – российский театральный деятель 40

Волохонский Анри Гиршевич (р. 1936) – российский поэт, прозаик, философ, переводчик 143

Вольф Хуго (Wolf, Hugo) (1860–1903) – австрийский композитор, музыкальный критик 95

Врангель Пётр Николаевич (1878–1928) – барон, генерал-лейтенант, один из руководителей контрреволюции на Юге России 28

Вымятнина Татьяна Николаевна (р. 1953) – российская арфистка 106

Вышнеградский Иван Александрович (1883–1979) – российский композитор 330

Г

Габричевский Александр Георгиевич (1891–1968) – российский историк, литературовед 53

Габриэли Джиованни (Gabrieli, Giovanni) (1557–1613) – итальянский композитор 295

Гаврилин Валерий Александрович (1939–1999) – российский композитор 333

Гайдн Франц Йозеф (Haydn, Franz Joseph) (1732–1809) – австрийский композитор 178, 204, 242, 298

Галилей Галилео (Galilei, Galileo) (1564–1642) – итальянский философ, ученый 285

Ганслик Эдуард (Hanslkk, Eduard) (1825–1904) – австрийский музыкальный критик 172

Гарсия Лорка, Федерико (Garcia Lorca, Federico) (1898–1936) – испанский поэт, драматург 18, 70, 122—124

Гвидо д'Ареццо (Гвидо Аретинский) (Guido d'Arezzo) (ок. 922 – ок. 1050) – итальянский музыкальный теоретик 173

Гевара Эрнесто (Че) (полное имя Эрнесто Гевара де ла Серна Линч; Ernesto Guevara de la Serna Linch) (1928–1967) – латиноамериканский революционер 149

Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich) (1770–1831) – немецкий философ 214

Гендель Георг Фридрих (Handel, George Frideric) (1685–1759) – немецкий композитор 52, 234

Геринг Герман Вильгельм (Goring, Hermann Wilhelm) (1893–1946) – государственный деятель нацистской Германии 93

Гершвин Джордж (Gershwin, George, наст. Jacob Gershowitz – Яков, или Джейкоб, Гершовиц) (1898–1937) – американский композитор 318, 322

Гершкович Филипп Моисеевич (Herschkowitz, Philipp) (1906–1989) – австрийский, румынский и российский композитор, педагог, теоретик музыки 9, 104, 121, 127, 174, 189, 211, 218, 310, 311, 322, 337—339

Гёте Иоганн Вольфганг фон (Goethe, Johann Wolfgang von) (1749–1832) – немецкий поэт, ученый 179, 323

Гизекинг Вальтер (Gieseking, Walter) (1895–1956) – немецкий пианист 142, 303

Гильотен (Гийотен) Жозеф Игнас (Guillotin, Joseph– Ignace) (1738–1814) – французский политический деятель, профессор анатомии 297

Гитлер Адольф (Hitler, Adolf) (1889–1945) – фюрер и рейхсканцлер Германии 113, 309

Глазунов Александр Константинович (1865–1936) – российский композитор, дирижер 40

Гликман Исаак Давыдович (1911–2003) – российский музыковед 330

Глинка Михаил Иванович (1804–1857) – российский композитор 151, 326, 327

Глюк Кристоф Виллибальд (Gluck, Christoph Willibald Ritter von) (1714–1787) – австрийский композитор 298

Гоголь Николай Васильевич (1809–1852) – российский писатель 29, 108, 222, 342

Гойови Детлеф (Gojowy, Detlef) (р. 1934) – немецкий музыковед 160

Гольдберг Иоганн Готтлиб (Goldberg, Johann Gottlieb) (1727–1756) – немецкий пианист 80, 194

Гольденвейзер Александр Борисович (1875–1961) – российский пианист, композитор 329

Гомер (приблизительно VIII век до н. э.) – легендарный древнегреческий поэт-сказитель 174

Гораций (Квинт Гораций Флакк) (Quintus Horatius Flaccus) (65 до н. э. – 8 до н. э.) – римский поэт 35, 255

Горбачев Михаил Сергеевич (р. 1931) – первый и последний президент СССР 85

Горемыкин Георгий Болеславович (1873–1937) – вице-губернатор Пензы и Казани, губернатор Воронежа 28

Горемыкина Вера Игнатьевна (1888–1975) – бабушка А. М. Волконского 28

Грабовский Леонид Александрович (р. 1935) – украинский композитор 342

Григорий I (Gregorius PP. I) (ок. 540–604) – папа Римский 238, 241

Гринберг Ноа (Greenberg, Noah) (1919–1966) – американский дирижер, музыковед 63

Грубер Роман Ильич (1895–1962) – российский музыковед 62

Гуарини Батиста (Гварини Джамбаттиста) (Guarini, Battista, Giambattista) (1538–1612) – итальянский поэт, дипломат 286

Губайдулина София Асгатовна (р. 1931) – российский композитор 17, 222, 340

Гуггенхейм Пегги (Guggenheim, Peggy, полное имя Marguerite Guggenheim) (1898–1979) – американская галеристка, меценат, коллекционер искусства XX века 183

Гульд Гленн Херберт (Gould, Glenn Herbert) (1932–1982) – канадский пианист 80, 81

Гумилев Лев Николаевич (1912–1992) – российский историк 158

Гуно Шарль Франсуа (Gounod, Charles Frangois) (1818–1893) – французский композитор 217

Гутман Наталья Григорьевна (р. 1942) – российская виолончелистка 204

Д

Давид (ок. 1035 – ок. 965 до н. э.) – второй царь Израиля 267

Давиденко Александр Александрович (1899–1934) – российский композитор 304

Дальхауз Карл (Dahlhaus, Karl) (1928–1989) – немецкий музыковед 330

Давыдова Лидия Анатольевна (р. 1932) – российская камерная певица, сопрано 18, 20, 67, 95, 140, 270

Данстейбл Джон (Данстейпл, Дамстейбл) (Dunstable John, Dunstaple, Dunstapell, Dumstable) (ок. 1380–1453) – английский композитор, музыкальный теоретик 270, 274

Данте Алигьери (Dante, Alighieri) (1265–1321) – итальянский поэт 54, 179, 208, 263

Дебюсси Клод (Debussy, Claude) (1862–1918) – французский композитор 89, 105, 133, 161, 200

Декарт Рене (Descartes, Rene) (1596–1650) – французский математик, философ, физик, физиолог 88, 214

Деллер Альфред (Deller, Alfred) (1912–1979) – английский певец (контратенор) 67

Денисов Эдисон Васильевич (1929–1996) – российский композитор 15, 33, 95, 127, 133, 134, 139, 141, 335, 336

Деревянко Виктор Петрович (р. 1937) – российский пианист 53, 54, 303

Дешан Эсташ (Deschamps, Eustache; также известен как Эсташ Морель (Morel, Eustache)) (1346–1406) – французский поэт 269

Джезуальдо Карло, или Карло Джезуальдо да Веноза (Gesualdo, Carlo) (1566–1613) – итальянский композитор, лютнист 64, 66, 69, 286—289

Джотто ди Бондоне (Giotto di Bondone) (1267–1337) – итальянский художник, архитектор 248, 290

Дзержинский Феликс Эдмундович (Dzierzyriski, Feliks) (1877–1926) – польский дворянин, советский государственный деятель 114

Диабелли Антон (Diabelli, Anton) (1781–1858) – австрийский композитор, пианист, гитарист, издатель 170

Доброхотов Борис Васильевич – солист ансамбля «Мадригал» 63

Донатони Франко (Donatoni, Franco) (1927–2000) – итальянский композитор 95

Дорлиак Нина Львовна (1908–1998) – российская певица (сопрано), педагог 63, 80, 228

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881) российский

писатель 136, 222, 342

Дроздова Оксана Ивановна (р. 1969) – российский музыковед 8, 161

Дружинин Федор Серафимович (1932–2007) – российский альтист, композитор 9, 81, 333, 334

Друскин Михаил Семенович (1905–1991) – российский музыковед, педагог 330

Дулова Вера Георгиевна (1909–2000) – российская арфистка 106, 107

Дюфаи Гийом (Dufay, Du Fay, Du Fayt, Guillaume) (ок. 1400–1474) – фламандский композитор, музыкальный теоретик 22, 62, 63, 65, 73, 88, 174–176, 178, 182, 248, 257, 269–275, 280–282, 288, 311

Е

Евгений IV (Eugenius PP. IV, в миру – Gabriele Condulmer) (1383–1447) – папа Римский 248, 272

Елизавета I (Elizabeth I) (1533–1603) – королева Англии и Ирландии (1558–1603) 176

Есенин Сергей Александрович (1895–1925) – российский поэт 58, 333

Есенин-Вольпин Александр Сергеевич (р. 1924) – российский математик 58

Ж

Жак-Далькроз Эмиль (Jaques-Dalcroze, Emile, наст. Жак Эмиль; Jaques Emile) (1865–1950) – швейцарский педагог и музыкальный деятель 325

Жданов Андрей Александрович (1896–1948) – советский государственный деятель СССР 258

З

Заболоцкий Николай Алексеевич (1903–1958) – российский поэт, переводчик 30, 31, 158

Зауэр Эмиль фон (Sauer, Emil von) (1862–1942) – немецкий композитор, пианист 171

Захер Пауль (Sacher, Paul) (1906–1999) – швейцарский дирижер, педагог, меценат 185, 213

Зощенко Михаил Михайлович (1895–1958) – российский писатель 46

Зюганов Геннадий Андреевич (р. 1944) – российский политический деятель 222

И

Иоанн IV (Грозный Иван Васильевич) (1530–1584) – русский царь 112, 113, 156, 328

Иванов-Борецкий Михаил Владимирович (1874–1936) – российский музыковед, композитор 62

Изаак Хенрик (Исаак Генрих, Изаак Генрих) (Isaac, Heinrich) (ок.1450–1517) – фламандский композитор 311

Ильичев Леонид Федорович (1906–1990) – советский государственный деятель 129

Иоахим Йозеф (Joachim, Joseph) (1831–1907) – немецкий скрипач 172

Иоанн XXII (Johannes PP. XXII, в миру – Jacques d'Euse) (1244 или 1249–1334) – папа Римский 258—260

Исаакян Аветик Саакович (1875–1957) – армянский поэт 333

Исидор Киевский (1380/1390—1463) – митрополит Киевский и всея Руси 159

Й

Йоанне Маттеус де Санкто (Johanne, Matheus de Sancto) (1365 – ок. 1389) – французский композитор, певец 260

К

Кабаков Илья Иосифович (р. 1933) – российский художник 136

Кабалевский Дмитрий Борисович (1904–1983) – российский композитор 56

Кавальери Томмазо де (Cavalieri, Tommazo de) (1509–1587) – итальянский поэт 290, 291

Кавальери Эмилио де (Cavalieri, Emilio de) (1550–1602) – итальянский композитор 290—293

Каган Олег Моисеевич (1946–1990) – российский скрипач 132, 204

Кагель Маурисио (Kagel, Mauricio) (1931–2008) – аргентинский композитор 325

Казерта Филипп де (Caserta, Philipus de) – композитор, музыкальный теоретик XIV века 257

Кальман Имре Эммерих (Kalman, Imre Emmerich) (1882–1953) – венгерский композитор 122

Канвайлер Даниэль-Анри (Kahnweiler, Daniel-Henry) (1884–1979) – немецко-французский арт-дилер, издатель 183

Кандинский Василий Васильевич (1866–1944) – российский живописец, график 183, 310, 314

Каннингем Мерс (Cunningham, Merce) (1919–2009) – американский танцовщик, хореограф 206

Кант Эммануил (Иммануил) (Kant, Immanuel) (1724–1804) – немецкий философ 153, 214

Капустин Николай Гиршевич (р. 1937) – российский композитор, пианист 60

Караев Фарадж Кара-оглы (р. 1943) – азербайджанский, российский композитор 52

Караян Герберт фон (Karajan, Herbert von) (1908–1989) – австрийский дирижер 119

Карл I Великий *(нем.* Karl der Grofie, *лат.* Carolus Magnus, *фр.* Charlemagne) (742–814) – король франков (768–814), король лангобардов (с 774), император Запада (800–814) 173, 238, 251, 255

Кастельнуово-Тедеско Марио (Castelnuovo-Tedesco, Mario) (1895–1968) – итальянский композитор 28

Каччини Джулио (Caccini, Giulio) (1546–1615) – итальянский композитор, певец 286, 293

Кейдж Джон (Cage, John) (1912–1992) – американский композитор 13, 133, 151, 206, 318—322

Келлер Готфрид (Keller, Gottfried) (1819–1890) – швейцарский

писатель 323
Керуз Мария (Keyrouz, Marie) (р. 1963) – ливанская монахиня-маронитка, певица, музыковед 236, 238
Кингисепп Виктор Эдуардович (Kingisepp, Viktor) (1888–1922) – деятель революционного движения России и Эстонии 169
Киплинг Джозеф Редьярд (Kipling, Joseph Rudyard) (1865–1936) – английский писатель, поэт 149
Кисин Виктор Романович (р. 1953) – российский композитор 51, 187, 330, 342, 347
Клемперер Отто (Klemperer, Otto) (1885–1973) – немецкий дирижер, композитор 120
Клиберн Харви Ван (Cliburn, Harvy Van) (р. 1934) – американский пианист 97, 229
Климент VI (Clemens PP. VI, в миру Pierre Roger) (1291–1352) – папа Римский 260
Климт Густав (Klimt, Gustav) (1862–1918) – австрийский художник 316
Кодаи Золтан (Kodaly, Zoltan) (1882–1967) – венгерский композитор 151
Кодаш Мартин (Codax, Martin) – галисийско-порту-гальский поэт середины XIII века 155
Коперник Николай (Kopernik, Mikolaj) (1473–1543) – польский астроном, математик 285
Копланд (Копленд) Аарон (Copland, Aaron) (1900–1990) – американский композитор 139
Корнгольд Эрих Вольфганг (Korngold, Erich Wolfgang) (1897–1957) – австрийский композитор 324
Костаки Георгий Дионисович (1892–1990) – российский коллекционер, собиратель русского авангарда 185
Кочетов Всеволод Анисимович (1912–1973) – российский писатель 84
Крам Джордж (Crumb, George) (р. 1929) – американский композитор 325
Краснопевцев Дмитрий Михайлович (1925–1995) – российский художник 184
Краус Карл (Kraus, Karl) (1874–1936) – австрийский писатель 316, 338
Крафт Роберт (Craft, Robert) (р. 1923) – американский дирижер и писатель 12
Кремер Лео (Kremer, Leo) (р. 1944) – немецкий органист, пианист, дирижер 51
Кремер Гидон Маркусович (Kremers, Gidons) (р. 1947) – латышский скрипач 132
Кремлев Юлий Анатольевич (1908–1971) – советский

музыковед 213

Кропивницкий Евгений Леонидович (1893–1979) – российский поэт, художник, композитор 184

Кропивницкий Лев Евгеньевич (1922–1994) – российский художник, поэт, искусствовед 185

Круа Пьер де ля (Pierre de la Croix); он же Петрус де Круче (Petrus de Cruce) (ок. 1250 – после 1300) – французский композитор и теоретик музыки 256

Крученых Алексей Елисеевич (1886–1968) – российский поэт 207, 320

Ксенакис Яннис (Xenakis, Iannis) (1922–2001) – греческий композитор, архитектор, инженер 13, 138, 325

Кулидж Элизабет Спрэг (Coolidge, Elizabeth Sprague) (1864–1953) – американская меценатка 183

Куперен Франсуа (Couperin, Franois) (1668–1733) – французский композитор, органист, клавесинист 52, 67, 68, 71, 73, 232

Курехин Сергей Анатольевич (1954–1996) – российский пианист, композитор, актер 61

Кшенек Эрнст (Krenek, Ernst) (1900–1991) – австрийский композитор 310, 323, 324

Л

Ламм Павел Александрович (1882–1951) – российский музыковед, пианист 332

Ланг Ланг (р. 1982) – китайский пианист 228 Ландини (Ландино) Франческо (Landini, Francesco) (ок. 1325–1397) – итальянский композитор, поэт, певец, органист 203

Лассо Орландо ди (Lasso, Lassus Orlande de; наст. – Ролан де Лассю, Roland de Lassus) (1532–1594) – фламандский композитор 174, 197, 288–290, 311

Лахенман Хельмут (Lachenmann, Helmut) (р. 1935) – немецкий композитор 186, 324

Ле Гофф Жак (Le Goff, Jacques) (р. 1924) – французский историк 253

Лебединский Лев Николаевич (1904–1992) – российский музыковед 330, 331

Леденев Роман Семенович (р. 1930) – российский композитор 342

Лейбовиц Рене (Leibowitz, Rene) (1913–1972) – французский музыковед, дирижер, композитор 53, 310

Леонин (Leoninus, Leonius, Leo) (ок. 1150 – ок. 1201) – французский композитор 245, 277, 278

Ливанова Тамара Николаевна (1909–1986) – российский музыковед 62

Липатти Дину (Lipatti, Dinu) (1917–1950) – румынский пианист, композитор 38

Лисициан Карина Павловна (р. 1938) (меццо-сопрано), Рузанна Павловна (р. 1945) (сопрано), Рубен Павлович (р. 1945) (тенор) – солисты ансамбля «Мадригал» 63

Лисициан Павел Герасимович (1911–2004) – армянский, российский певец (баритон) 63

Лист Ференц (Liszt, Ferenc) (1811–1886) – венгерский композитор, пианист, дирижер 171, 188, 199, 213, 307

Ловински Эдвард Элиас (Lowinsky, Edward Elias) (1908–1985) – американский музыковед 289

Ломоносов Михайло (Михаил) Васильевич (1711–1765) – российский ученый 108

Лонг Маргарет (Long, Marguerite) (1874–1966) – французская пианистка 97

Лосев Алексей Федорович (1893–1988) – российский философ, филолог 91

Лундстрем Олег Леонидович (1916–2005) – российский джазмен, композитор 60

Луццаски Луццаско (Luzzaschi, Luzzasco) (1545–1607) – итальянский органист 285—287
Львов Алексей Федорович (1798–1870) – российский композитор, музыковед 328
Лю Ши Кунь (р. 1939) – китайский пианист 229
Любимов Алексей Борисович (р. 1944) – российский пианист 99, 108–110, 140, 343
Людовик XI (Louis XI) (1423–1483) – король Франции 280, 281
Лютер Мартин (Luther, Martin) (1483–1546) – немецкий священнослужитель, основатель христианской протестантской церкви 285

М

Магалов Никита (1912–1992) – пианист русско-грузинского происхождения 110

Майлс Дейвис (наст. Майлз Дьюи Дэвис III; Miles, Dewey Davis III) (1926–1991) – американский джазовый музыкант 60

Малевич Казимир Северинович (1878–1935) – российский художник 183

Малер Густав (Mahler, Gustav) (1860–1911) – австрийский композитор, дирижер 52, 68, 119, 121, 122, 198, 308

Малларме Стефан (Mallarme, Stephan) (1842–1898) – французский поэт 208

Манн Пауль Томас (Mann, Paul Thomas) (1875–1955) – немецкий писатель 213, 224

Мансурян Тигран Егиаевич (р. 1939) – армянский композитор 33, 136, 141, 340, 341

Маринетти Филиппо Томмазо (Marinetti, Filippo Tommaso) (1876–1944) – итальянский писатель, поэт 313

Марини Бьяджо (Marini, Biagio) (1594–1663) – итальянский скрипач, композитор 52

Маркетто из Падуи (Маркетто Падуанский) (Marchetto da Padova, Marchetus de Padua, Marcus Paduanus) (ок. 1274 – ок. 1319) – итальянский музыкальный теоретик, композитор 254

Маркс Карл Генрих (Marx, Karl Heinrich) (1818–1883) – немецкий философ, экономист, журналист 104

Мартинес Луи (Martinez, Louis) (р. 1933) – прозаик и литературовед, ближайший друг А. Волконского 212, 347

Мартини (Падре Мартини) Джованни Баттиста (Martini, Giovanni Battista) (1706–1784) – итальянский музыкальный теоретик, композитор, священник 211

Мартини Симоне (Martini, Simone) (1284–1344) – итальянский художник 260

Мартынов Владимир Иванович (р. 1946) – российский композитор, музыкальный теоретик 342, 343

Марутаев Михаил Александрович (р. 1926) – российский композитор 110

Матвеева Новелла Николаевна (р. 1934) – российский поэт, прозаик, бард 59

Матисс Анри (Matisse, Henri) (1869–1954) – французский художник, скульптор 183

Машо Гийом де (Machaut, или Machault, Guillaume de) (ок. 1300–1377) – французский поэт, композитор 22, 25, 151, 165, 175, 214, 231, 246, 247, 251, 255, 257, 260, 262–264, 266–270, 273, 274,

280, 282, 288, 311, 338

Медичи (Medici) – олигархическое семейство, представители которого с XII по XVII век неоднократно становились правителями Флоренции 77, 93, 182, 185, 278, 286, 292, 293

Медтнер (Метнер) Николай Карлович (1880–1951) – российский композитор 39

Меерович Михаил Александрович (1920–1993) – российский композитор 332

Мейербер Джакомо (Meyerbeer; наст. Либман Бер; Liebmann Beer, Giacomo) (1791–1864) – немецкий композитор 89

Менгельберг Виллем (Mengelberg, Willem) (1871–1951) – голландский дирижер 120

Мендельсон Бартольди Якоб Людвиг Феликс (Mendelsson Bartholdy, Jakob Ludwig Felix) (1809–1847) – немецкий композитор, дирижер 234, 288, 304, 305

Менухин Иегуди (Menuhin, Yehudi) (1916–1999) – американский скрипач, дирижер 148

Мери Леннарт (Meri, Lennart-Georg) (1929–2006) – эстонский государственный деятель, писатель 32

Мессерер Борис Асафович (р. 1933) – российский театральный художник 85

Мессиан Оливье (Messiaen, Olivier; полностью Мессиан Оливье Эжен Шарль Проспер – Messiaen, Olivier Eugene Charles Prosper) (1908–1992) – французский композитор, органист, музыкальный теоретик, орнитолог 203

Месснер Евгений Иосифович (1897–1967) – российский композитор, музыковед 16, 49

Местр Жозеф де (Maistre, Joseph de) (1753–1821) – французский философ, писатель 216

Мещанинов Петр Николаевич (1944–2006) – российский пианист, музыкальный теоретик 26, 144

Микеланджело Буонарроти (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) (1475–1564) – итальянский скульптор, живописец, архитектор, поэт, мыслитель 186, 189, 249, 290

Миллер Елизавета (р. 1983) – российская пианистка, лауреат международных конкурсов 89

Митурич Петр Васильевич (1887–1956) – российский художник 207

Мицкевич Адам (Mickiewicz, Adam) (1798–1855) – польский поэт 29

Михоэлс (наст. Вовси) Соломон (Шлоймэ) Михайлович (1890–1948) – российский театральный актер, режиссер 331

Монтеверди Клаудио (Monteverdi, Claudio) (1567–1643) – итальянский композитор, скрипач, певец 11, 69, 187, 210, 233,

243, 253, 288, 294, 295

Монфорский Симон (старший) (Montfort, Simon de) (1160–1218) – французский граф, участник Крестовых походов 263

Моралес Хуан Эво Айма (Morales, Juan Evo Ayma) (р. 1959) – президент Боливии 149

Морозов Савва Тимофеевич (1862–1905) – российский предприниматель, меценат 183

Мосолов Александр Васильевич (1900–1973) – российский композитор 329

Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart, Wolfgang Amadeus) (1756–1791) – австрийский композитор 52, 143, 176, 178, 188, 195, 204–206, 233, 301, 305, 310, 324

Мравинский Евгений Александрович (1903–1988) – российский дирижер 120

Мурадели Вано Ильич (1908–1970) – российский композитор 32

Мурис Йоханнес де (Muris, Johannes или Jean de) (ок. 1290–1351) – французский музыкальный теоретик 87, 256, 257

Муссолини Бенито Амилькаре Андреа (Mussolini, Benito Amilcare Andrea) (1883–1945) – итальянский политический деятель 312

Мусоргский Модест Петрович (1839–1881) – российский композитор 329

Мясковский Николай Яковлевич (1881–1950) – российский композитор 50

Н

Навои Низамаддин Алишер (Navoi, Alisher) (1441–1501) – узбекский поэт 61

Наполеон I Бонапарт (Napoleon, Bonaparte) (1769–1821) – император Франции 82, 113, 202, 300

Нат Ив (Nat, Yves) (1890–1956) – французский пианист, композитор 97

Невель Пол ван (Nevel, Paul van) (р. 1946) – бельгийский хоровой дирижер 252

Невский Александр Ярославич (1220–1263) – русский князь 64, 110, 158

Нейгауз Генрих Густавович (1888–1964) – российский пианист 53, 75, 109, 116, 200, 201

Нейгауз Сильвия Федоровна (1906–1987) – российская альтистка 109

Нерон Клавдий Цезарь Август Германик (Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus) (37–68) – древнеримский император 29

Неруда Пабло (Neruda, Pablo) (наст. Басуальто Нефтали Рикардо Рейес, Basualto, Neftali Ricardo Reyes) (1904–1973) – чилийский поэт 202

Неф Изабель (Nef, Isabelle) (1898–1976) – швейцарская клавесинистка, пианистка 94

Николай I (наст. Романов Николай Павлович) (1796–1855) – император Всероссийский 31

Никсон Ричард Милхаус (Nixon, Richard Milhous) (1913–1994) – 37-й президент США 63

Никулин Валентин Юрьевич (1932–2005) – российский актер 58

Ницше Фридрих Вильгельм (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) (1844–1900) – немецкий философ 302

Ноно Луиджи (Nono, Luigi) (1924–1990) – итальянский композитор 121, 153, 325, 326, 340

О

Обама II Барак Хусейн (Obama II, Barack Hussein) (р. 1961) – действующий 44-й президент США 225

Обрехт Якоб (Obrecht, Jacob) (ок. 1450–1497) – нидерландский композитор 22

Овсянико-Куликовский Николай – вымышленный украинский композитор (под этим именем сочинил 21-ю симфонию Гольдштейн Михаил Эммануилович (1917–1989) – российско-германский композитор, скрипач) 209

Окегем Йоханнес (Жан) де (Ocheghem, Okeghem, Ockenheim, Johannes de) (1425–1497) – франко-фламандский композитор 22, 182, 269, 270, 272, 280–283, 319

Оккамский Уильям (Оккам Уильям) (Ockam, William) (1285–1349) – францисканский философ 259

Орф Карл (Orff, Carl) (1895–1982) – немецкий композитор 333

П

Паваротти Лучано (Pavarotti, Luciano) (1935–2007) – итальянский певец 206

Падуанский Антоний (Patavinus, Antonius) (1195–1231) – католический святой, проповедник, один из самых знаменитых францисканцев 77

Падуанский Марсилий (Paduania, Marsilius) (1280 – ок. 1343) – итальянский религиозный публицист 259

Палестрина Джованни Пьерлуиджи да (Palestrina, Giovanni Pierluigi da) (1514–1594) – итальянский композитор 62, 65, 284

Парра Беатрис (Parra, Beatriz) (р. 1940) – эквадорская певица (сопрано) 63

Паскаль Блез (Pascal, Blaise) (1623–1662) – французский математик, физик 214, 285

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960) – российский поэт, писатель 207, 322

Паустовский Константин Георгиевич (1892–1968) – российский писатель 30

Пейко Николай Иванович (1916–1995) – российский композитор 124

Пекарский Марк Ильич (р. 1940) – российский исполнитель на ударных инструментах 9, 48, 54, 61, 77, 105, 115, 133, 140, 326

Пендерецкий Кшиштоф (р. 1933) – польский композитор, дирижер 199

Перголези Джованни Баттиста (Pergolesi, Giovanni Battista) (1710–1736) – итальянский композитор, скрипач, органист 233

Перес Марсель (Peres, Marcel) (р. 1956) – французский хоровой дирижер, специалист по средневековой музыке 237, 238

Пери Джакопо (Peri, Jacopo) (1561–1633) – итальянский композитор, певец 65, 291, 293, 294

Перотин Магнус (Perotin, Perotinus, Magnus) (1175–1225) – французский композитор 245, 247, 277, 279

Петрарка Франческо (Petrarca, Francesco) (1304–1374) – итальянский поэт 191, 262, 263, 309

Пикассо Пабло Руис (Picasso, Pablo Ruiz) (1881–1973) – испанский художник, скульптор, график, керамист, дизайнер 183

Пирс Питер (Pears, Peter) (1910–1986) – английский певец 323

Пифагор Самосский (Pythagoras) (570–490 до н. э.) – древнегреческий философ, математик 144, 174

Платон (428 или 427–348 или 347 до н. э.) – древнегреческий философ 235

Платонов (наст. Климентов) Андрей Платонович (1899–

1951) – российский писатель 208

Победоносцев Константин Петрович (1827–1907) – российский государственный деятель 40

Поллини Маурицио (Pollini, Maurizio) (р. 1942) – итальянский пианист 309

Поло Марко (Polo, Marco) (1254–1324) – итальянский путешественник 158

Поль Владимир Иванович (1875–1962) – российский пианист, композитор, художник 39

Попов Гавриил Николаевич (1904–1972) – российский композитор 109

Пре Жоскен де (Prez, Josquin des) (между 1450 и 1455–1521) – французский композитор 182, 188, 246, 251, 269, 272, 275, 276, 282, 283, 288, 301, 311, 319

Прокофьев Олег Сергеевич (1928–1998) – российский художник, скульптор, поэт 307

Прокофьев Сергей Сергеевич (1891–1953) – российский композитор, пианист, дирижер 106, 110, 304, 332

Путин Владимир Владимирович (р. 1952) – Председатель Правительства Российской Федерации 344

Пуччини Джакомо (Puccini, Giacomo) (1858–1924) – итальянский композитор 294

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1837) – российский поэт 29, 35, 84, 107, 153, 208

Пфицнер Ганс (Pfitzner, Hans) (1869–1949) – немецкий композитор, дирижер, публицист 317

Пярт Арво (Part, Arvo) (р. 1935) – эстонский композитор 15, 52, 136, 137, 141, 336, 337

Р

Рабин Оскар Яковлевич (р. 1928) – российский художник 184

Равель Жозеф Морис (Ravel, Joseph – Maurice) (1875–1937) – французский композитор 179

Раков Николай Петрович (1908–1990) – российский композитор 49

Рамин Гюнтер (Ramin, Gunther) (1898–1956) – немецкий органист, дирижер, композитор 94, 95

Рамо Жан Филипп (Rameau, Jean-Philippe) (1683–1764) – французский композитор 52, 71, 73, 88, 145, 210

Рахманинов Сергей Васильевич (1873–1943) – российский композитор 75, 111, 140, 296, 304

Ребиков Владимир Иванович (1866–1920) – российский композитор 334

Рейнхарт Оскар (Reinhart, Oskar) (1885–1965) – швейцарский коммерсант, меценат 185

Рерих Николай Константинович (1874–1947) – российский художник, философ, писатель 314

Риз Густав (Reese, Gustave) (1899–1977) – американский музыковед, педагог 63

Рильке Райнер Мария (Rilke, Rainer Maria) (1875–1926) – австрийский поэт 314

Рихтер Святослав Теофилович (1915–1997) – российский пианист 53, 54, 79, 80, 96, 117, 147, 185, 194, 200, 207, 228, 302

Робрук (Рубрук) Виллем (Гийом, Вильгельм) (Rubruck, Willem) (ок. 1200 – после 1256) – францисканский миссионер, путешественник 157, 158

Рождественский Геннадий Николаевич (р. 1931) – российский дирижер 109, 121

Розеншильд Константин Константинович (1898–1971) – российский музыковед 49

Роллан Ромен (Rolland, Romain) (1866–1944) – французский писатель 337

Ростропович Мстислав Леопольдович (1927–2007) – российский виолончелист, дирижер 113, 114

Россини Джоаккино Антонио (Rossini, Gioachino Antonio) (1792–1868) – итальянский композитор 29

Ру Пьер де ла (Rue, Pierre de la) (1452–1518) – франко-фламандский композитор, певец 275, 276

Руссо Анри Жюльен Феликс (Rousseau, Henri Julien Felix) (1844–1910) – французский живописец-самоучка, примитивист 125

Руссо Жан Жак (Rousseau, Jean Jacques) (1712–1778) – французский философ, писатель, композитор 88

Рябушинский Михаил Павлович (1880–1960) – российский предприниматель, меценат, коллекционер 183

С

Сабинина Марина Дмитриевна (р. 1917) – российский музыковед 6

Савалль Жорди (Savall, Jordi) (р. 1941) – испанский инструменталист, дирижер 69

Санти Рафаэль (Raffaello, Santi) (1483–1520) – итальянский живописец, архитектор 185, 295

Сапгир Генрих Вениаминович (1928–1999) – российский поэт, прозаик, сценарист, переводчик 185

Сведенборг Эммануил (Swedenborg, Emanuel) (1688–1772) – шведский ученый, богослов 315

Свелинк Ян Питерсзон (Sweelinck, Jan Pieterszoon) (1562–1621) – нидерландский композитор, органист, клавесинист 284

Светланов Евгений Федорович (1928–2002) – российский дирижер, пианист, композитор 109

Свешников Александр Васильевич (1890–1980) – российский дирижер, музыкальный деятель 108, 112

Свиридов Георгий Васильевич (1915–1998) – российский композитор, пианист 333

Северини Джино (Severini, Gino) (1883–1966) – итальянский художник, график, скульптор 320

Сен-Лоран Ив (полное имя Ив Анри Дона Матьё Сен-Лоран; Yves Henri Donat Mathieu Saint-Laurent) (1936–2008) – французский модельер 180

Сен-Санс Шарль-Камиль (Saint-Saens, Charles Camille) (1835–1921) – французский композитор, органист, дирижер, музыкальный критик, писатель 88, 179, 217, 324

Серов Александр Николаевич (1820–1871) – российский композитор, музыкальный критик 151

Сигизмунд (Sigismundus) (1368–1437) – римский император 272, 273

Сигизмондо д'Индия (d'India, Sigismondo) (ок. 1582–1629) – итальянский композитор 14, 68

Сидельников Николай Николаевич (1930–1992) – российский композитор 20, 48, 84

Сильвестров Валентин Васильевич (р. 1937) – украинский композитор 15, 134–137, 141, 162, 170, 179, 180, 186, 217, 324, 338—340

Скарлатти Джузеппе Доменико (Scarlatti, Giuseppe Domenico) (1685–1757) – итальянский композитор, клавесинист 95

Скрябин Александр Николаевич (1872–1915) – российский композитор, пианист 80, 104, 215, 314, 321, 329

Скуратов Малюта (наст. Григорий Лукьянович Скуратов-Бельский) (? – 1573) – российский государственный деятель 113, 156

Совер Жозеф (Sauveur, Joseph) (1653–1716) – французский математик, акустик 144

Соколов Иван Глебович (р. 1960) – российский пианист, композитор 5, 15, 25

Соколов Михаил Георгиевич (1908–2000) – российский пианист, преподаватель Московской консерватории 52

Солженицын Александр Исаевич (1918–2008) – российский писатель 114

Соловьев Владимир Сергеевич (1853–1900) – российский философ, поэт, публицист, литературный критик 212

Софокл (495–405 до н. э.) – древнегреческий драматург 235

Софроницкий Владимир Владимирович (1901–1961) – российский пианист 80

Сталин (наст. Джугашвили) Иосиф Виссарионович (1879–1953) – советский государственный и партийный деятель 42, 46, 47, 58, 109, 110, 113, 131, 157, 169, 202, 321, 331, 344

Стальский Сулейман (1869–1937) – народный поэт Дагестана 125

Станчинский Алексей Владимирович (1888–1914) – российский композитор, пианист 330

Стерн Эдна (Stern, Edna) (р. 1977) – бельгийско-израильская пианистка 302, 303

Столыпин Петр Аркадьевич (1862–1911) – российский государственный деятель (1906–1911) 30

Стравинский Игорь Федорович (1882–1971) – российский композитор 54, 78, 104, 105, 110, 111, 133, 213, 267, 327, 332, 333

Суслин Виктор Евсеевич (р. 1942) – российский композитор 337, 344

Сюже (Suger) (1088–1151) – французский священник 249, 250

Т

Такемицу Тору (Takemitsu, Toru) (1930–1996) – японский композитор 152

Таллис Томас (Tallis, Thomas) (1505–1585) – английский композитор, органист 283

Танеев Сергей Иванович (1856–1915) – российский композитор, пианист 62, 327, 330

Тарле Евгений Викторович (1874–1955) – российский историк 113

Тассо Торквато (Tasso, Torquato) (1544–1595) – итальянский поэт 191

Татлин Владимир Евграфович (1885–1953) – российский живописец, график, дизайнер 183

Таузиг Карл (Taugiz, Karl) (1841–1871) – польский пианист, композитор 50

Телеман (Телеманн) Георг Филипп (Telemann, Georg– РЫНрр) (1681–1767) – немецкий композитор 194, 233

Тер-Петросян Левон Акопович (р. 1945) – армянский государственный деятель 341

Термен Лев Сергеевич (1896–1993) – российский физик, музыкант, изобретатель 107

Тито Иосип (Tito, наст. Броз (Broz) Josip) (1892–1980) – лидер Югославии (1945–1980) 38

Толстой Лев Николаевич (1828–1910) – российский писатель 71, 153, 224

Торез Морис (Thorez, Maurice) (1900–1964) – деятель французского и международного рабочего и коммунистического движения 58

Триоле Эльза (урожд. Каган Элла Юрьевна) (Triolet, Elsa) (1896–1970) – французская писательница 202

Туйск Офелия Карловна (1919–1981) – эстонский музыковед 38, 169

Туманов Александр Натанович – баритон, солист ансамбля «Мадригал» 63

Туманян Елизавета Арташесовна (1928–2009) – российский композитор 48

Тургенев Иван Сергеевич (1818–1883) – российский писатель 27

Тютчев Федор Иванович (1803–1873) – российский поэт 19

У

Успенский Николай Дмитриевич (1900–1987) – российский музыковед 328

Уствольская Галина Ивановна (1919–2006) – российский композитор 141

Ф

Фальк Роберт Рафаилович (1886–1958) – российский живописец 53, 79

Фейнберг Самуил Евгеньевич (1890–1962) – российский пианист, композитор 79

Фелдман Мортон (Feldman, Morton) (1926–1987) – американский композитор 13, 322

Ферриер Кэтлин Мери (Ferrier, Kathleen Mary) (1912–1953) – английская певица 119

Фет (наст. Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892) – российский поэт 19

Фибоначчи (Figlio Buono Nato Ci – «хороший сын родился»; наст. Леонардо Пизанский, Leonardo Pisano) (ок.1170 – ок.1250) – итальянский математик 73

Филипп Канцлер (Philip the Chancellor) (ок. 1160–1236) – французский теолог, поэт 279

Фильд Джон (Field, John) (1782–1837) – ирландский композитор 305

Фишер Эдвин (Fischer, Edwin) (1886–1960) – немецкий пианист, дирижер, композитор 142

Флейшер Леон (Fleisher, Leon) (р. 1928) – американский пианист, дирижер 303

Фонвизин Артур Владимирович (1882/1883—1973) – российский художник 54

Форе Габриэль Урбен (Faure, Gabriel Urbain) (1845–1924) – французский композитор 89, 161

Фортунатов Юрий Александрович (1911–1998) – российский музыковед, композитор 49

Фосс Лукас (Foss, Lukas; наст. Фукс) (1922–2009) – американский композитор, дирижер, пианист 138

Фреми Жерар (Fremy, Gerard) (р. 1935) – французский пианист 116, 117

Фрескобальди Джироламо (Frescobaldi, Girolamo) (1583–1643) – итальянский композитор, органист, клавесинист 14, 65, 68, 78, 95, 147, 286

Фуртвенглер Вильгельм (Furtwangler, Gustav Heinrich Ernst Martin Wilhelm) (1886–1954) – немецкий дирижер, композитор 37, 119, 120, 299, 310

Х

Хайям Омар (Хаким Гийяс эд-Дин Абу аль-Фатх Омар ибн Ибрагим Хайям Нишапури) (около 1048–1131) – персидский поэт, философ 132

Хауер Йозеф Маттиас (Hauer, Josef Matthias) (1883–1959) – австрийский композитор, музыковед 322

Хачатурян Арам Ильич (1903–1978) – армянский, российский композитор 333

Хачатурян Карен Суренович (р. 1920) – армянский, российский композитор 129

Хиндемит Пауль (Hindemith, Paul) (1895–1963) – немецкий композитор 53, 54, 87, 104, 105, 108, 202, 279, 323, 330

Хиршхорн Филипп (1946–1996) – латышский скрипач 132

Хлебников Велимир (наст. Виктор Владимирович) (1885–1922) – российский поэт, прозаик 18, 24, 207, 320, 321, 338, 339

Холин Игорь Сергеевич (1920–1999) – российский поэт, прозаик 185

Холопов Юрий Николаевич (1932–2003) – российский музыковед и теоретик 8, 26, 27, 83, 138, 161, 334

Хомейни Рухолла Мусави (Homeini, Ruhollah Musavi) (1900–1989) – аятолла, высший руководитель Ирана 148

Хренников Тихон Николаевич (1913–2007) – российский композитор 55–57, 129, 333

Хрущев Никита Сергеевич (1894–1971) – советский государственный и партийный деятель 45, 47, 129, 186, 202

Хубов Георгий Никитич (1902–1981) – советский музыковед, общественный деятель 113

Хусейн Саддам Абд аль-Маджид ат-Тикрити (1937–2006) – президент Ирака 151

Ц

Царлино Джозеффо (Zarlino, Gioseffo) (1519–1590) – итальянский композитор, музыкальный теоретик 87, 285

Цветаева (Эфрон-Цветаева) Ариадна Сергеевна (1912–1975) – российский искусствовед 30

Цветаева Марина Ивановна (1892–1941) – российская поэтесса 30

Цемлинский Александр фон (Zemlinsky, Alexander von) (1871–1942) – австрийский композитор, дирижер 21, 195, 201

Циммерман Бернд Алоис (Zimmermann, Bernd Alois) (1918–1970) – немецкий композитор 107, 206, 323

Циполи Доменико (Zipoli, Domenico) (1688–1727) – итальянский композитор 95

Цицерон Марк Туллий (Cicero, Marcus Tullius) (106– 43 до н. э.) – древнеримский политик, философ 255

Ч

Чавес Уго Рафаэль Фриас (Chavez, Hugo Rafael Frias) (р. 1954) – президент Венесуэлы 149

Чайковский Петр Ильич (1840–1893) – российский композитор 8, 97, 229, 304, 329

Чаушеску Николае (Ceausescu, Nicolae) (1918–1989) – президент Румынии 151, 186

Челибидахе Серджу (Celibidache) (1912–1996) – немецкий дирижер 120

Черни Карл (Czerny, Karl) (1791–1857) – австрийский композитор, пианист 72, 73

Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889) – российский философ, писатель 169

Чикониа Йоханнес (Ciconia, Johannes) (ок. 1335–1411) – нидерландский композитор 248, 267, 271, 273, 280

Чингисхан (наст. Темуджин) (1162–1227) – монгольский полководец 156—158

Ш

Шагал Марк Захарович (Chagall, Marc) (1887–1985) – белорусский, российский, французский график, живописец, сценограф, поэт 317

Шайе Жак (Chailley, Jacques) (1910–1999) – французский композитор, музыковед 284, 289

Шамиль (1799–1871) – предводитель кавказских горцев 223

Шанкар Рави (Shankar, Ravi) (р. 1920) – индийский ситарист, композитор 148

Шапорин Юрий (Георгий) Александрович (1887–1966) – российский композитор 17, 49, 108

Шатобриан Франсуа Рене де (Chateaubriand, Frangois-Rene, vicomte de) (1768–1848) – французский писатель, дипломат 36

Шафран Даниил Борисович (1923–1997) – российский виолончелист 81

Шварц Борис (Schwarz, Boris) – американский музыковед 7

Шек Отмар (Schoek, Othmar) (1886–1957) – швейцарский композитор, дирижер 322

Шекспир Уильям (Shakespeare, William) (1564–1616) – английский драматург, поэт 54, 176

Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф фон (Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von) (1775–1854) – немецкий философ 153

Шёнберг Арнольд (Schonberg, Arnold) (1874–1951) – австрийский, американский композитор, музыкальный теоретик 13, 21, 51, 53, 54, 81, 87, 93, 95, 104, 105, 115–117, 119, 121, 122, 133, 161, 166, 170–172, 183, 187, 195, 197–202, 211, 213, 218, 234, 288, 303, 309–319, 324

Шёнберг, Гертруда (Schoenberg, Gertruda) (1898–1967) – основатель нотного издательства «Belmont» («Бельмонт») 318

Шиллингер Иосиф Моисеевич (1895–1943) – российский, американский композитор, музыкальный теоретик 106, 140

Шмелц Питер (Schmelz, Peter J.) (р. 1973) – американский музыковед 8

Шнабель Артур (Schnabel, Artur) (1882–1951) – австрийский пианист, композитор 142

Шнебель Дитер (Schnebel, Dieter) (р. 1930) – немецкий композитор, музыковед, теолог 135

Шнеерсон Григорий Михайлович (1901–1982) – советский музыковед 106

Шнитке Альфред Гарриевич (1934–1998) – российский композитор 15, 112, 136, 141, 202, 334, 335

Шопен Фредерик Франтишек (Chopin, Fryderyk Franciszek)

(1810–1849) – польский композитор, пианист 50, 75, 187, 188, 201, 305, 338, 339

Шопенгауэр Артур (Schopenhauer, Arthur) (1788–1860) – немецкий философ 300, 315

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906–1975) – российский композитор 195, 202, 208, 304, 324, 330–333, 335

Шпенглер Освальд (Spengler, Oswald) (1880–1936) – немецкий философ, культуролог 213

Шпигельман (Спигелман) Джоэль (Джоэл, Уоррен) (Spiegelman) (р. 1933) – американский композитор, дирижер, пианист 94

Шрекер Франц (Schreker, Franz) (1878–1934) – австрийский композитор, дирижер 324

Штайнер (Штейнер) Рудольф (Steiner, Rudolf) (1861–1925) – австрийский философ-мистик 315, 325

Штокхаузен Карлхайнц (Stockhausen, Karlheinz) (1928–2007) – немецкий композитор, музыкальный теоретик 13, 87, 116, 121, 135, 141, 153, 179, 180, 217, 324, 325

Штраус Иоганн (сын) (Straufi, Johann) (1825–1899) – австрийский композитор, скрипач, дирижер 316

Штраус Рихард (Straufi, Richard) (1864–1949) – немецкий композитор, дирижер 119, 195, 316

Шуберт Франц Петер (Schubert, Franz Peter) (1797–1828) – австрийский композитор 51, 71, 95, 99, 199, 202, 213, 301, 308, 338, 346

Шуман Роберт (Schumann, Robert) (1810–1856) – немецкий композитор, пианист, музыкальный критик 71, 142, 162, 171, 194, 200, 302–304, 323, 327

Шютц Генрих (Schutz, Heinrich) (1585–1672) – немецкий композитор, капельмейстер, органист 62

Щ

Щаза Курклинская (1881–1931, по другим данным – 1878–1938) – народная лакская поэтесса (Дагестан) 124—126

Щедрин Родион Константинович (р. 1932) – российский композитор, пианист 48, 56, 339

Щукин Сергей Иванович (1854–1936) – российский предприниматель, меценат 183

Э

Эванс Гил (Evans, Gil) (наст. Грин Ян Эрнест Гилмор, Green Ian Ernest Gilmore) (1912–1988) – американский джазовый композитор, аранжировщик, пианист 60

Эйк (старший) Ян ван (Eyck, Jan van) (ок. 1385–1441) – фламандский живописец 249

Эйслер Ганс (Ханс) (Eisler, Hanns) (1898–1962) – немецкий композитор, общественный деятель 201

Эко Умберто (Eco, Umberto) (р. 1932) – итальянский писатель, философ 215

Экхарт Мейстер (Иоганн) (Eckhart, Meister, Johannes) (ок. 1260 – ок. 1328) – немецкий философ 259

Элюар Поль (Eluard, Paul, наст. Grindel Eugene Emile Paul) (1895–1952) – французский поэт 53, 115

Эмерсон Ралф Уолдо (Emerson, Ralph Waldo) (1803–1882) – американский писатель, философ 104

Энгельс Фридрих (Engels, Friedrich) (1820–1895) – немецкий экономист 104

Эсхил (525–456 до н. э.) – древнегреческий драматург 235

Ю

Юдина Мария Вениаминовна (1899–1970) – российская пианистка 53, 54, 80, 117, 194, 207, 303

Юрок Сол (Hurok, Sol, наст. Гурков Соломон Израилевич) (1888–1974) – американский музыкальный и театральный продюсер 98

Я

Якир Иона Эммануилович (1896–1937) – советский военный деятель 58

Яковлев Владимир Игоревич (1934–1998) – российский художник 184

Ян-Рубан Анна Михайловна (1875–1955) – камерная певица 39

Янов-Яновский Дмитрий Феликсович (р. 1963) – узбекский композитор 342

notes

Примечания

1

Скажем, такие, как замена творительного падежа винительным, как здесь: «Для меня Россия была полная абстракция».

2

Сабинина М. Фортепианный квинтет Андрея Волконского // Советская музыка, 1956, № 6. С. 20–24.

Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981. Indiana University Press, 1983.

Kamm H. Composer Tells of Artistic Battle in Soviet [on Andrey Volkonsky] // New York Times, 5 июня 1973 года. С. 14.

Волконский А. Андрей Волконский, интервью с Андреем Лишке // Русская мысль (Париж), 24 июня 1974 года. С. 8.

Wolkonski A. Sprechen, ohne gehort ze warden: Der Komponist Andrej Wolkonski begrundet seine Emigration aus der Sowjetunion // Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5 октября 1974. С. 21.

Айги Г., Адаменко В. Судьба Андрея Волконского // Российская музыкальная газета, 1989, № 6. С. 10–11.

Холопов Ю. Инициатор: О жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР, том 1 // Ред. В. Ценова. Москва, 1994. С. 5—23.

Дроздова О. Андрей Волконский / Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1996.

Дроздова О. Андрей Волконский – человек, композитор, исполнитель // Sator Tenet Opera Rotas: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа // Ред. В. Ценова. Москва, 2003. С. 290–298.

Schmelz P. Andrey Volkonsky and the Beginnings of Unofficial Music in the Soviet Union // Journal of the American Musi-cological Society, 2005, № 3. P. 139–207.

Schmelz P. Andrey Volkonsky and the Beginnings of Unofficial Music // Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. Oxford University Press, 2009. P. 67—130.

Дружинин Ф. Воспоминания: Страницы жизни и творчества. Москва, 2001.

9

Маркиз Л. Андрей Волконский и Филипп Гершкович // Смычок в шкафу. Москва, 2008. С. 153–172.

Пекарский М. Назад к Волконскому вперед. Москва, 2005. (Отметим, что некоторые истории, описанные Пекарским, были повторены Волконским и для нас, поэтому они тоже вошли в нашу книгу.)

11

Помимо записанных нами бесед, в книгу включены фрагменты из нескольких ранее опубликованных интервью.

12

Точная ссылка: http://www.openspace.ru/music_classic/names/details/5502/

13

Девичья фамилия матери была Петкевич. Кира Георгиевна родилась в 1911 году в дворянской семье. Вышла замуж за Михаила Петровича Волконского (1891–1961) в 1931 году.

14

Бабушка Волконского, Вера Игнатьевна Горемыкина (1888–1975), была замужем за вице-губернатором Пензы и Казани и губернатором Воронежа Георгием Болеславовичем Горемыкиным (1873–1937).

15

На своем слегка трансформированном от времени и переездов русском языке Волконский сказал так: «У моего деда были четыре братья, и от них пошли потомства».

16

Сын Андрея Волконского и Хелви Юрисон Петр Андреевич Волконский (р. 1954) – эстонский композитор, режиссер и актер.

17

Имеется в виду постановление ЦК ВКП (б) «Об опере «Великая дружба» Вано Мурадели» от 10 февраля 1948 года, в котором ведущим советским композиторам были предъявлены обвинения в «формалистических извращениях, антидемократических тенденциях в музыке, чуждых советскому народу и его художественным вкусам».

18

Волконский учился в Женевской консерватории в 1944–1945 годах, по классу фортепиано у Дж. Обэра.

19

Из «эстонского интервью». «Эстонское интервью» было дано Андреем Волконским в 1967 году корреспонденту эстонского радио Офелии Туйск. Подробнее об этом интервью см. в главе «О культуре и эстетике».

20

Волконский занимался в Русской консерватории в Париже в 1946–1947 годах.

21

Брат деда Сергей Михайлович Волконский (1860–1937) был известным театральным деятелем, директором Императорских театров. После кончины Глазунова стал директором Русской консерватории в Париже.

22

Имеется в виду постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», подписанное 14 августа 1946 года.

23

Так называют Музыкальное училище при Московской государственной консерватории, расположенное в Мерзляковском переулке. Волконский учился в нем около года, а затем присоединился к родителям в Тамбове и закончил тамошнее музыкальное училище. В 1950 году он был принят в Московскую консерваторию.

24

Цит. по кн. Пекарского, с. 84.

25

Из «эстонского интервью».

26

Волконский получил квартиру в 1956 году и сразу же выписал из Тамбова родителей.

27

Карина, Рузанна и Рубен – дети Павла Герасимовича Лисициана.

28

Имеется в виду диск Frangois Couperin: Legons des Tenebres. Исполнители: Alfred Deller (контратенор), Wilfred Brown (тенор), Desmond Dupre (виола да гамба), Harry Gabb (орган). Запись 1960 года на фирме «Vanguard».

Холопов Ю. К понятию «советская музыка» // Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам. М.: МГК, 1993. С. 203–220.

30

Так А. М. Волконский называет вещь А. Введенского «Где. Когда».

31

Гюнтер Рамин побывал на гастролях в России в 1953 году.

32

Имеется в виду Лидия Анатольевна Давыдова.

33

Цит. по кн. М. Пекарского, с. 37.

34

Волконский был исключен из консерватории в начале 1954/1955 учебного года. По свидетельству Шнитке (опубликованному в книге Л. Талочкина и И. Алпатовой «Другое искусство» (Москва, 1991, том 1, с. 305)), а также по воспоминаниям самого Волконского, исключение стало результатом опоздания к началу учебного года и пропуска занятий, поскольку композитор находился в Эстонии в связи с рождением сына Петра.

35

Цит. по кн. М. Пекарского, с. 37.

36

Имеется в виду серия концертов «Домейн музикаль» (Le Domaine musical), основанная Пьером Булезом в Париже и действовавшая с 1954 по 1973 год.

37

Манежная выставка, посвященная 30-летию Московского отделения Союза художников, открылась 1 декабря 1962 года в Центральном выставочном зале «Манеж» в Москве. Выставку посетил Н. С. Хрущев и обрушился на художников с нелицеприятными высказываниями, повлиявшими как на судьбы участников выставки, так и на историю современного российского изобразительного искусства в целом.

38

«Странствующий концерт» – наиболее объемное и свободное от строгих техник сочинение Волконского, где квазисериальный язык, отстоявшийся в процессе работы над сериальными композициями и сохранившийся даже там, где сериализм намеренно отвергается, сочетается с открытой алеаторикой разных видов, подчас весьма выразительной.

39

Цит. по кн. М. Пекарского, с. 34.

Булез дирижировал сочинениями Шёнберга, Веберна, Берга, Дебюсси, Стравинского и собственной пьесой «Вспышка».

41

Фестиваль современной музыки «Donaueschinger Musiktage» проходит в городе Донауэшинген каждый октябрь начиная с 1921 года.

Волконский имеет в виду электромузыкальные композиции, звучащие в галереях или других местах длительное количество времени.

43

Это сочинение – один из первых хеппенингов, созданных на территории СССР, включавших театральные эффекты и импровизации, в том числе и по графической нотации. Пьеса возникла в ответ на исключение пьесы Денисова «Плачи» из программ «Мадригала» по требованию Союзконцерта, сформулированному вскоре после публикации статьи об этом произведении в журнале «Советская музыка» за октябрь 1970 года. Статья называлась «Реплика», и это название перешло и сочинению-сатире Волконского. Композитор создал фактически лишь схему-эскиз этого сочинения, по которому он вместе с участниками «Мадригала» (А. Любимовым, Л. Давыдовой, М. Пекарским и др.) дважды «исполнил» этот хеппенинг. «Реплика» стала первым и, пожалуй, единственным публичным протестом Волконского против действий властей.

Цит. по кн. М. Пекарского, с. 37.

45

Имеется в виду книга Е. Дубинец «Прекрасная страна! И жизнь здесь другая… О музыке современного русского зарубежья».

46

Имеется в виду выражение Глинки, записанное А. Н. Серовым: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем».

47

Несторианство – одно из направлений христианства, основанное монахом Несторием, архиепископом Константинополя с 428 по 431 год. Несториане проповедуют неслитность и отделимость друг от друга двух ипостасей (Божественной и человеческой) в Христе. В связи с этим мать Христа, Дева Мария, считается не Богородицей, а матерью человеческой ипостаси, а потому не является объектом поклонения. Учение Нестория было признано еретическим на III Вселенском (Эфесском) соборе в 431 году.

48

Из «эстонского интервью».

49

Наша встреча с Волконским происходила во время предвыборной борьбы в последние месяцы правления президента Джорджа Буша-младшего.

50

Маронитская церковь – древняя христианская церковь, возникшая в процессе расколов восточной христианской церкви вокруг монаха Марона к концу IV века. Большинство общин церкви находятся в Ливане, Сирии и на Кипре. Богослужение ведется на арабском языке.

51

Марсель Перес в 1982 году создал «Ensemble Organum», с музыкантами которого он восстанавливает практику средневекового музицирования на основе изучения теоретических трактатов и источников об исполнительстве того периода.

Волконский рассказывает: «Марсель Перес был крещеный, но обрел сильную веру, только когда побывал в Сантьяго-де-Компостела. Он на всю жизнь связал свою судьбу с этим местом. Во Франции есть брошенный теперь монастырь Муассак, с замечательным монастырским двором, и Перес там собирает паломников, желающих петь. Они разучивают песнопения, а потом отправляются в путь, а сам Перес со своим ансамблем в течение двух недель участвует во всех службах. Вот такая у него привязанность к этому месту, причем абсолютно бескорыстная».

52

Апокризарий – хранитель монастырских ценностей.

53

Цистерцианцы – монашеский католический орден, ответвившийся от бенедиктинского ордена в XI веке. Важную роль в его становлении сыграл святой Бернард Клервоский, поэтому цистерцианцев также называют бернардинцами.

54

Вульгата – латинский перевод Священного Писания, осуществленный блаженным Иеронимом.

55

Тридентский собор – 19-й Вселенский собор – действовал с 1545 по 1563 год в Триенте (совр. Тренто, Италия). Целью собора было дать определения традиционным католическим доктринам и начать подлинную реформу внутри церкви.

56

«Хлыстовские радения» – религиозные обряды в христианской секте хлыстов, доводящие участников до состояния экстаза.

57

См.: *Волконский А.* Оптимистическая трагедия // Советская музыка. 1954, № 3. С. 25–28.

См.: *Kamm H.* Composer Tells of Artistic Battle in Soviet [on Andrey Volkonsky] // New York Times, 5 июня 1973 года. С. 14.

59

Волконский, обладавший изрядным чувством юмора, рассказал нам следующую историю: «Когда я уезжал, раздавал все свои вещи. Я стал думать, кому отдать мой фрак. Тут подвернулся музыкант, который тоже хотел уехать. Я ему дал этот фрак, и он сразу получил визу. Ему тоже пришлось кому-то отдать этот фрак. Он отдал какому-то товарищу, который тоже подавал на отъезд. Тот поносил фрак три раза и тоже получил визу. По Москве пошел слух, и образовалась очередь на этот фрак. Человек десять записалось!»

60

Он шутил: «Кто только не уехал в Израиль! Даже я уехал в Израиль!»

61

Даже последняя домработница Волконского, она же его последняя муза, красавица Лиля Юркова, была бывшей русской пианисткой.